Hacia una poética radical

Ensayos de hermenéutica cultural

William Rowe

Estudios Culturales

BEATRIZ VITERBO EDITORA / MOSCA AZUL EDITORES

Hacia una poética radical

Ensayos de hermenéutica cultural

William Rowe

BEATRIZ VITERBO EDITORA / MOSCA AZUL EDITORES

Biblioteca: *Estudios culturales*
Diseño e ilustración de tapa: Daniel García

Primera edición: marzo 1996
©William Rowe
©Beatriz Viterbo Editora
Laprida 2086, Rosario
I.S.B.N.: 950-845-037-1

En Perú: Mosca Azul Editores: Camino Real 1286, Lima 27.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en Argentina

"Let it radiate"
Eric Mottram

Para Núria Gené-Cos

Agradecimientos

Agradezco a Claudio Canaparo por su traducción de varios capítulos de este libro y por sus comentarios al texto, siempre pertinentes.

Quisiera también expresar mis agradecimientos al Research Strategy Fund de King's College y al British Academy, sin cuyo apoyo la preparación de este libro no hubiera sido posible.

Prólogo

No hay un crítico europeo dedicado a la literatura latinoamericana que posea la visión privilegiada de William Rowe. Su lectura es distinta y distintiva: se ha propuesto leer la trama imaginaria que elabora la cultura latinoamericana. Y lo ha hecho en algunos textos imprescindibles para reconocer ese anudamiento múltiple del lenguaje y los sueños, ese tejido de la escena originaria de la ciudadanía cultural que nos identifica.

Por eso, leyendo sus trabajos, desde sus primeros asedios a la obra fronteriza de José María Arguedas hasta sus análisis intragenéricos de Juan Rulfo y José Donoso, he creído entender que en ese proceso de construir un modelo de leer, Rowe ha ido forjando una interpretación meditada y discreta sobre la producción literaria nuestra. Como si leer analíticamente fuese no otro reflejo modernista donde los textos se descifran a sí mismos, con mayor o menor lucidez; sino, más entrañablemente, una refracción donde los textos están creando su nueva contextualidad, con la materia de la subjetividad que acarrean. Podríamos, quizá, llamar postmoderna a esta lectura de las articulaciones virtuales de los textos, que responde no por los modelos genealógicos (que nos obligan a desandar al Archivo disciplinario de Foucault) sino por el nuevo modelo procesual de una lectura que sigue la fuerza hacedora de la textualidad, más allá de su relato. Aunque seguramente es más pertinente llamarla crítica cultural, porque ocurre en el horizonte de los estudios culturales, de fecunda tradición inglesa pero también de larga práctica latinoamericana. Recorriendo los correlatos, operativos y disyuntivos, esta crítica de anudamientos da cuenta de la textura reticular y heteróclita del hecho de cultura como un hecho de lectura.

Por lo mismo, en esta operación de relecturas se trataría, siempre, de la singularidad durable de un texto complejo, cuyo carácter híbrido nos rehúsa un centro pacificado y redituable; y, más bien, nos desplaza hacia los márgenes sucesivos en que se postula como texto zozobrante y

de excepción. La obra de José María Arguedas, que Rowe analizó en sus márgenes etnológicos, se le impuso como la primera prueba de una textualidad cultural del imaginario latinoamericano, hecho no en un paradigma totalizado de lectura gratificante, sino, más bien, en zonas dislocadas, de difícil memoria y trabajosa suma, que documentaban, cada una en su drama textual, la suerte de la significación como una experiencia desamparada socialmente pero acogida en el habla (en el raptus de una equivalencia dialógica) del yo y el otro, del nombre y la cosa, del sujeto y su memoria disputada.

Escribir sobre Vallejo tiene, claro, un precio. Nos lleva de la singularidad de la obra excepcional a la zozobra de un lenguaje del borde, hecho desde un orillar latinoamericano para todas las hablas trasfronterizas. Rowe se detuvo en la peculiaridad de uno de esos ejes vallejianos, la temporalidad, que precisamente se postula como el tiempo de todos, es decir, como una medida contemporánea. Y hace varios años emprendió un trabajo sobre el significado del lenguaje del dolor en Vallejo, que es otro de los ejes que contradicen la lógica descartesiana. Por estas rutas de indagación contra la corriente, llegó a la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, rescatándola de la tipicidad literaria y dándole su lugar entre los lenguajes con que podríamos reconstruir un lugar más propio.

Con todo y lo esclarecedor que es este método de lectura, William Rowe estuvo desde temprano requerido por nuevas explicaciones. Siempre se hizo las preguntas más difíciles, que son las que requieren documentar el proceso de una respuesta. Es así que su lectura se desplazó hacia la textualidad de la cultura popular, que trató de articular en figuras comparativas y secuenciales, entre México y Chile, entre Perú y Brasil; pero no al modo de una historia cultural situada sino a la manera de un asedio de formas en diálogo. Esa perspectiva no sólo demostraba, otra vez, la distintiva peculiaridad del objeto cultural sino su capacidad de lenguaje, esto es, de agregamiento, de hipótesis, de escena en recomienzo. Por lo demás, esta es una lectura residualmente política, en el sentido en que no es centralmente sobre el poder sino sobre las representaciones dominantes, que algunas hipótesis culturales desplazan. La impecable distancia crítica de Rowe es, en verdad, una medida promediada: entre la inmediatez del fruto cultural y la remota arborescencia de sus contextos, el crítico se sitúa en un claro del bosque imaginario como si diera cuenta diferencial del paisaje con la pasión por los detalles a la mano. Lo notable en sus ensayos críticos es esta autoridad amable con que documenta su exploración. En el horizonte de los estudios culturales, su trabajo de articulaciones es, por eso, un

modelo de lectura de lo nuevo. Es una lectura que nos hace reconstruir la escena donde el imaginario cultural sigue dande significado, contra todas las razones en contra, al lenguaje del saber mutuo.

William Rowe es parte de esa nueva comunidad crítica que ha ido devolviéndonos la palabra desde los viejos y nuevos centros de la cultura moderna. Para suerte del diálogo, estos críticos han dejado los miradores tradicionales y recónditos y se han adentrado en la tierra movediza de los procesos latinoamericanos de este fin de siglo. Ahora que está en crisis el gratificante paradigma de lectura con que desde los años '60 habíamos creído posible un relato articulado y nuestro, esos interlocutores acuciosos pueden ayudarnos con esta nueva fase de pensar América Latina como una hipótesis manejable, para una lectura antitraumática y creativa, que sea capaz de forjar los anudamientos de una red productiva. Entre ellos, Rowe es un compañero de viaje privilegiado. Es capaz de reconocer las huellas de una hipótesis; eso es, el camino de vuelta, por donde recomenzar para ir más lejos.

Julio Ortega
Brown University

Introducción

Considerar a los textos verbales dentro del campo más extenso de las prácticas culturales es una de las propuestas de este libro. Si él logra sugerir algunas técnicas útiles en este sentido, habrá cumplido su propósito. Pero no pretende solamente discutir los métodos y las teorías. Al contrario, la hilación de un argumento sobre los paradigmas se acompaña de una exploración de los materiales verbales por las posibilidades que encierran y liberan. Se trata de una circulación de conceptos entre los marcos teóricos y los textos, en lugar de privilegiar los primeros, actitud hoy día tan en boga. Es más: me parece que se puede hablar de una disminución de la capacidad de la lectura —manifiesta, por ejemplo, en la limitación de ésta a la narración— y su sustitución por los entrenamientos diversos, que tienen de común la elevación del control del conocimiento (por los marcos teóricos, los paradigmas, y el empaquetamiento para el mercado) en meta, en despecho de la aventura intelectual misma. Tal, al menos, parece ser la situación en la universidad.[1]

La posibilidad de un encuentro fértil con los textos verbales está ligada con la capacidad de ver, oír e inclusive tocar. Por eso la preocupación en este libro por la entrada en los signos, que no es lo mismo que la fundación de los discursos. Las vacas de Raúl Zurita, que se alimentan del logos, es decir se comen el sustento de la discursividad, llaman la atención sobre lo que está afuera de ésta. Ese esfuerzo por romper las cadenas de la significación, para acceder a lo que se vive pero no significa, a las iniciaciones del sentido, se encuentra también en la lectura de otros poetas que se incluyen en este estudio: César Vallejo, E. A. Westphalen y Juan L. Ortiz. Pienso que esta actitud juega un papel primordial en la creación de nuevos significados, capacidad que es notoria en la obra de Zurita, como por ejemplo en la escritura de frases sobre la superficie del Desierto de Atacama. Esta ambición, a finales del siglo XX, no me parece poca cosa.

La renovación de la capacidad de los textos/lecturas de intervenir en el mundo, requiere un retorno a las bases de la percepción y el conocimiento, al pensamiento pre-categorial. En el caso del *Ta'wil*, el recital visionario de la tradición sufí, el docente retoma y comparte con los oyentes su encuentro con la imaginación activa.[2] En el caso de Zurita, la iniciación toma formas y dimensiones bastante literales, como cuando la tierra y el aire se vuelven superficie de inscripción de los signos, y el paisaje soporte cósmico del flujo de pasiones y signos. Pueden encontrarse efectos semejantes en la escritura de Westphalen (con el cuerpo sin huesos), o la de Roa Bastos (con la luz), o la de Donoso (con las máscaras).

En un nivel teórico, se trata de una manifestación de los límites de la semiótica, es decir en su uso dominante como clave analítico universal, tal como propone Umberto Eco —su mayor representante— con la noción de "un acercamiento unificado a todo fenómeno de significación y/o comunicación", meta que "tomaría la forma de una teoría semiótica general, capaz de explicar todos los casos de la función de los signos en términos de sistemas de elementos subyacentes."

Tal universalismo es de poca utilidad para entender —por ejemplo— *El obsceno pájaro de la noche*, en la medida en que la escritura de Donoso pone en tela de juicio la actividad semiótica como forma históricamente específica de economía. El texto hace que los cuerpos circulen como signos (máscaras) y los signos como cuerpos, en un infierno de vampirismo mutuo, contra-imagen del paraíso de Zurita y evidencia de su necesidad histórica. Se produce algo así como un delirio semiótico, en el que la semiótica misma queda desenmascarada como producto de la modernización y, más específicamente, el psicoanálisis se revela como la estrategia central y final de los intentos de anclar el poder interpretativo en los símbolos heredados, es decir de reterritorializarlo. En la novela de Donoso, la sustitución de cuerpos y signos produce un parodia de la Última Cena y otros ritos antropófagos que buscan establecer una autoridad interpretativa sobre la base del uso de los cuerpos como representaciones dentro de una economía de sacrificio. En este sentido, como suele ocurrir, la poética de la obra es bastante más radical que la de la mayor parte de la crítica que se ha dirigido hacia ella, ya que los críticos recurren a nociones como la crisis de la identidad —cuando la máscara en Donoso, al igual que la ameba en Parra, somete el mismo discurso de la identidad, y el proceso modernizador que lo sustenta, a una crítica radical.

Si lo dicho en el párrafo anterior pareciera apelar a una propuesta teórica englobante, no es éste mi propósito. Se trata de convergencias productivas que surgen de prácticas diversas y tradiciones culturales diversas, convergencias que de algún modo producen rendijas en la razón dominante de la modernidad, que produce sistemas de control cada vez más movedizos. Las instancias incluidas en este libro son varias, y remiten a extensos campos de investigación. Consideremos tres de ellas. "El bailoteo opaco de la luz", es decir la realidad visual, en Roa Bastos, que resiste a una interpretación de la significación, nos remite al vasto mundo de una cultura sin escritura, resistente a las lecturas que devoran, edipalizan las transmisiones puntuales del conocimiento para hacerlas circular en el mercado capitalista de bienes culturales. Tal es el caso, por ejemplo, de la lectura que hace Vargas Llosa, en *La guerra del fin del mundo*, del libro de Euclides da Cunha. El dispositivo del cuerpo sin huesos en Westphalen, reacio a la organización de los sentidos, y con ello al uso monumental de las palabras, permite una resistencia al imaginario social de los años 30, sobre todo con relación a la sumisión al mito del Progreso. Este cuerpo penetrable, no codificado, no verbal, sirve como dispositivo para hacer evidente todo lo que puede entrar en un cuerpo junto con los signos, lo cual, para teorizarse, requiere la idea de una semiótica no-significante: más eficaz, ésta, que la crítica de las representaciones y más exigente porque no permite el lujo de una posición correcta[3]. La aceleración de la tecnología de la penetración —que Parra dramatiza con la voz oída por teléfono— incluye, en especial, la violencia, cuyos efectos sobre el campo cultural se discuten en el segundo capítulo. En el caso de la poesía de César Vallejo, el signo no significante más importante es tal vez el dolor. La investigación de sus alcances culturales requiere tomar en cuenta las bases físicas de la conciencia. El tema de los sustentos neurológicos de la poética sólo se toca aquí de un modo inicial; espero, sin embargo, que queden demostradas las posibilidades de un desarrollo futuro.[4]

Los ensayos que reúne este libro abarcan el área geográfica del cono sur, más Perú y Paraguay, y tienen un trasfondo común: la experiencia de guerras civiles no declaradas y las prolongaciones posteriores de la violencia por otros medios. Estos medios incluyen el fenómeno actual del vaciamiento simbólico de los discursos públicos y privados, la destrucción de los pactos comunicativos (por ejemplo, en Chile después del 1973) y los impactos sobre la lengua de estos cambios. Trabajar desde estas experiencias ha producido una renovación de la escritura y la crítica, de la cual nos ocuparemos.

Los diferentes capítulos recogen un haz de preocupaciones recurrentes, que se van traduciendo en conceptos. Es de esperar que, con una lectura del conjunto, los conceptos se vayan ampliando y precisando en círculos expansivos; y que los lectores puedan descubrir en ellos una utilidad específica para la labor de la interpretación cultural de los textos. Un ejemplo clave es el concepto de marco, que incluye ese acto ineludible de toda interpretación, es decir el hecho de poner un recorte para delimitar los materiales estudiados. Si poner límites temporales y espaciales está implícito en toda propuesta, no puede eludirse, sin embargo, la cuestión de la responsibilidad. ¿Desde dónde se ejerce la crítica cultural, siendo ella misma una práctica cultural? Adscribirse en un espacio meramente analítico —por necesaria que sea la actividad del análisis— es reclamar un privilegio de inmunidad, y, a la larga, de estaticidad y aceptación del orden imperante. Tal es el caso de esa práctica crítica que se atribuye el nombre de "la desconstrucción". Tratar de ubicarse fuera del espacio social es inútil. Pero no producir un ámbito de relativa inmunidad significa incapacitarse para una actividad radical: "adentro y en contra", en la frase de los autonomistas italianos, sería la condición de la crítica radical.

Todo marco, todo acto de enmarcar es provisorio —lo cual no impide los intentos de fijar o aún de eternizarlo. El "Newspeak" de George Orwell (en la novela *1984*), tratado más adelante, ofrece una parodia de tales intentos. Se hubiera podido mencionar, además, a manera de ejemplos no paródicos, los programas lingüísticos de Confucio (la rectificación de las palabras) o de Platón (el destierro de los poetas de la República). La futilidad de las tentativas de controlar la lengua fue satirizada muchas veces por Borges, por ejemplo en "El aleph" o "El idioma analítico de John Wilkins". Lo que esas tentativas tienen de común es la insistencia —que puede llegar a traducirse en obsesión o paranoia— en controlar la distribución de las categorías, objeto del humor de Borges cuando recuenta las clasificaciones de "cierta enciclopedia china" que no permiten un ordenamiento racional del espacio, las cosas y las palabras.[5] No obstante lo desordenada, la enciclopedia sigue siendo eminentemente legible: estamos frente a una alternativa a la razón burocrática, hoy día en ascendencia.

Todo esto queda eficazmente aclarado por las puestas en escena de Nicanor Parra. El dispositivo del poema-ameba, es decir de un marco poroso y variable, sin frontera rígida entre lo que está adentro y lo que queda afuera, permite un manejo flexible de la sujetividad, que sin borrarse (al estilo althusseriano) queda abierta a las realidades

culturales; el proceso de intercambio permite que éstas se revelen. El sentimiento no está enmarcado dentro de una idea de la autenticidad del hablante; al contrario, se lo coloca, a través de las palabras que lo almacenan, dentro del campo de la comunicación social; el sentimiento se escapa hacia afuera y los moldes sociales se filtran hacia adentro. El resultado, muchas veces, es una especie de mareo, pero un mareo lúcido, productor de nuevas percepciones, capaces de penetrar en esas invisibilidades que las sociedades producen mediante los discursos escritos y hablados[6]: allí está la productividad del silencio en la poesía de Vallejo, Juan L. Ortiz, Westphalen y Ollé.

No hay lugar de enunciación que quede inmune a la voluntad de controlar la comunicación. En este sentido, las sátiras de Parra pueden contraponerse al recurso a lugares de enunciación (o estatutos del Autor) privilegiados e intocables, tendencia cada vez más marcada en la obra de Vargas Llosa. La poética de Parra se entronca con una tradición bastante amplia en la literatura latinoamericana: el recurso a estilos y conocimientos dionisíacos, populares y hasta delirantes. Comúnmente denominados "carnavalescos", palabra demasiado limitada para el caso, estos recursos van más allá de la subversión: proponen un conocimiento alternativo. Tal es el caso de Roa Bastos, Donoso, Parra, Zurita y Maquieira (entre los autores aquí comentados), nombres a los que se podrían añadir muchísimos, desde Luis Rafael Sánchez en centroamérica hasta Héctor Tizón en el sur.

Lo expuesto hasta aquí sólo busca sugerir algunas pistas para la lectura. La primera parte de este libro, sobre todo los dos primeros capítulos, investiga determinadas técnicas para el estudio de la cultura. Esta parte puede ser leída como una introducción más sistemática al resto.

Queda por aclararse la decisión de utilizar los términos "poética radical" y "hermenéutica". El primero se lo debo a Eric Mottram: fue el título de un seminario de estudios culturales dirigido por él durante varios años en el King's College. Si la poética es un término ampliamante manejado[7], se emplea la atribución *radical* para darle un sesgo particular, que viene connotado por la base etimológica de *raíz*, sin que ello implique que el árbol sea modelo del conocimiento. La frase "poética radical" se utiliza aquí con cinco fines principales: nombrar un retorno a las bases con el objetivo de enriquecer las interpretaciones; proponer el rechazo a la razón burocrática y sus manifestaciones en el mundo de las universidades; encontrar técnicas para hacer evidente lo invisible/espectral de las sociedades, ya que las evidencias no se entregan sin más; permitir que se incluya la poesía en la investigación

cultural y combatir el privilegio epistemológico de cualquier forma de comunicación, como sigue sucediendo por ejemplo con el Testimonio; y finalmente, situar el lenguaje dentro de contextos comunicativos articulados con el poder. No pretendo haber alcanzado todas estas metas, pero sí espero haber indicado algunos caminos para su realización.

La palabra interpretación se ha usado ya varias veces. ¿Para qué añadir el término hermenéutica? Porque los debates sobre la hermenéutica han llamado la atención sobre el sitio, el piso desde el cual se ejerce la interpretación. Sin actividad exegética, las prácticas culturales no tienen sentido; luego surge la pregunta: ¿quién ejerce esa actividad, desde qué lugar (dentro de las relaciones sociales), con qué derecho y para quiénes? Por otro lado, todo acto de interpretación pasa por la subjetividad del interpretante.[8] De ahí la necesidad de situarse a uno mismo, vale decir situar la hermenéutica como práctica cultural, problema que se tiende a enfrentar más radicalmente en la etnografía que en los estudios culturales.[9] Las situaciones diglósicas (formulación más precisa que la transculturación) ofrecen un caso límite, porque allí el estatuto desigual de dos idiomas (o de dos formas del mismo idioma), que producen dos mundos culturales diferentes, complica la actividad hermenéutica. No hay síntesis, sólo préstamos o interferencias mutuas. No hay un solo lugar de enunciación o de recepción, sino, en ambos casos, lugares disímiles. Por eso, la cuestión de la hermenéutica diglósica sirve para devolver la pregunta por el sentido de las prácticas culturales a la pregunta por la relación entre el lenguaje y la socialidad.

Resulta que no es nada fácil desentrañar esa relación. Los mismos términos que se utilizan para definir una situación espacio-temporal, son ellos mismos componentes de una interpretación, y así infinitamente. Obviamente, hay quienes responden a este problema del mapa y el territorio—ampliamente tratado por Borges, por ejemplo— con algún fundamentalismo religioso o metafísico. Más provechoso es la idea del círculo hermenéutico, porque si situarse se revela como actividad circular, se trata de un círculo expansivo y poroso, abierto a ese terreno más vasto del entendimiento que caracteriza el estar en el mundo —mientras haya mundo, para usar una frase de Macedonio Fernández. Descubrir la situación en la que se está —esa es una motivación clave de los estudios culturales. En ciertos poemas de Vallejo no queda ningún contorno, fuere éste paisaje o atributo del ser. La ausencia —momentánea— de todo marco es útil para radicalizar el pensamiento, para producir nuevas posibilidades.

I. Teoría y análisis cultural

1. Marco, campo, paradigma

Entrar en cualquier campo de información —verbal o no— no es posible sino a partir del manejo de un marco, por provisorio que éste fuera. Marco, en este contexto, quiere decir la inserción de un límite, un corte, una técnica, que permite desplazarse dentro de lo todavía no recorrido, del "elemento destructivo" (the destructive element) como lo llamara Joseph Conrad en *Lord Jim*. Un nuevo mundo requiere nuevos modos de pensar y, a la inversa, pensar de una manera nueva suscita mundos nuevos.

Hay dos dificultades en todo esto: la fuerza de los hábitos heredados (invisibles, inconscientes) y la parcialidad de toda interpretación. Abandonar la interpretación no resuelve nada. Curiosamente, la famosa afirmación de Nietzsche suele citarse sólo hasta la mitad, enfatizando los estragos producidos por toda interpretación ("la renuncia a toda exégesis —es decir todas esas violaciones, ajustes, abreviaciones, omisiones, sustituciones, que constituyen el trabajo de interpretación") sin mencionar que la renuncia a la interpretación obedece al deseo de poseer y controlar la verdad: "estas cosas, en su conjunto, indican el asceticismo tanto como lo indica la renuncia a la sensualidad. En cuanto a la voluntad absoluta de verdad que engendra esta abstinencia, no es otra cosa que [...] la fe en un valor metafísico, en el valor absoluto de 'lo verdadero'".[1]

Se puede decir, por otro lado, que la interpretación es parte del entendimiento, aquello que habitamos al estar en el mundo, y, por ello, punto de partida ineludible. Lo objetivo en el positivismo, la infraestructura en el marxismo, las estructuras subyacentes del estructuralismo, el discurso fragmentario de cierta postmodernidad, todos comparten el escamoteo de la actividad por la que se da sentido al mundo y que el receptor de los textos reprende. ¿Cómo hablar de esa actividad?

La figura de Hermes, mensajero de los dioses, dramatiza la comunicación entre un mundo superior y otro inferior. La hermeneútica, en sus comienzos, era la elucidación de los textos sagrados. Posteriormente, se le daba el sentido de clarificar el mundo mental de un autor para hacer posible que un lector recibiera su mensaje verdadero; luego se usaba para reivindicar la verdad de las ciencias humanas frente a los métodos aparentemente más ciertos de la ciencia natural. Sin embargo, quedaba un problema: ¿cómo legitimar el conocimiento humanístico frente a las ciencias más "duras"? El trabajo de Heidegger abre una nueva etapa, que se puede resumir de la siguiente manera:

> La hermenéutica pre-heideggeriana distinguió entre la comprehensión e interpretación humanísticas y las explicaciones con apariencias de ley ("law-like") de las ciencias naturales, y por eso se colocaba en una posición débil frente a la metapregunta: ¿Qué es el estatus del conocimiento que reclama la filosofía hermenéutica? Lo que Heidegger quiere decir con comprehensión no es simplemente una forma de la cognición entre otras sino nuestra capacidad más básica para vivir en el mundo y la habilidad que nos permite ajustarnos a él.[2]

O, de forma semejante, "la comprehensión no es simplemente uno entre los muchos comportamientos posibles del sujeto sino el modo de ser del Dasein (estar allí) mismo [...] y por ello abarca la totalidad de su experiencia del mundo."[3] Lo cual quiere decir que la actividad hermenéutica involucra la totalidad de la persona, inclusive lo automático y lo inconsciente. Aún allí, se está dando sentido al mundo. Sin embargo, quien se pregunta, como en el cuento de Kafka, cuál de los pies debe poner primero, se encuentra paralizado para caminar. Pero quien, por el contrario, deja de entender su situación, corre el riesgo de naufragar. Lo que la comprensión convierte en mundo, se parece a "ese pedazo misterioso donde una casa se hunde en el suelo", como en el cuento de Cortázar.[4] Se aclara, por decirlo así, desde el mismo piso que se busca aclarar.[5] O, dicho en otras palabras, la comprehensión se ejerce desde el mismo terreno que busca comprehender. Tal vez, por todo ello, convendría pensar en otros atributos de Hermes, como el robo, la velocidad, el fuego, los viajes y, al igual que su antecesor egipcio Thoth, la inteligencia. Esta figura, que traspasa las fronteras legítimas, por ejemplo, entre vivos y muertos, entre lo de arriba y lo de abajo, bien podría ser el tutelar de los estudios culturales.

La hermenéutica, ampliamente concebida, incluye el estudio de la poética y de lo imaginario. No delimita un campo, ni define un método

determinado de análisis, sino sirve para llamar la atención sobre dos principios básicos. Uno de ellos es que el trabajo hermenéutico incluye los signos/realidades que se escapan al análisis de la significación, como el dolor en la poesía de Vallejo, la luz y la tierra en Roa Bastos, las máscaras en Donoso o el paisaje en Zurita.[6] Es decir, va más allá de los límites de la semiótica. El segundo principio tiene que ver con lo incompleto de toda interpretación. Aquí son útiles las formulaciones de Merleau-Ponty, por lo que tienen de insistencia en la percepción como procesual, siempre en proceso de revisión, y múltiple, abierta a nuevas perspectivas.

> El mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo. Estoy abierto al mundo, no tengo duda de que estoy en comunicación con él, pero no lo poseo; es inagotable.[7]
>
> Lo percibido no es una unidad ideal poseída por el intelecto, como una noción geométrica, por ejemplo, es más bien una totalidad abierta hacia un horizonte de un número indefinido de perspectivas.[8]

Las ideas son capaces de ser verdaderas en cuanto se mantengan abiertas "al campo de la naturaleza y la cultura, que necesariamente expresan".[9] Por eso no son esencias lo que se dan sino "un rumbo, una experiencia que gradualmente se aclara, que gradualmente se corrige y procede por medio de un diálogo consigo mismo y con otros."[10] La temporalidad recorre las ideas y las percepciones.

Aprehender el mundo desde un solo punto de vista —cosa que la actual fragmentación de la información no impide— produce un estado hipnótico. La perspectiva múltiple es una necesidad que surge en el siglo veinte, y se manifiesta en el cubismo, en las narraciones de Joyce, en la vanguardia poética latinoamericana, para iniciar una larga lista. También descubre sus precursores: entre ellos están el barroco renacentista, o la poesía visionaria de Blake. La queja de éste frente a la reducción de la realidad a un modelo óptico-mecánico por Newton ("single vision and Newton's sleep") era que este modo de proceder eliminaba la imaginación. En términos fenomenológicos, se trata de dos multiplicidades: la del objeto o texto, y la de la percepción. Sin ellas, el objeto queda muerto.[11]

El interpretante ya no puede producirse como sujeto aislado —cuanto más aislado más perspicaz— sino se encuentra socialmente inmerso en el mundo, partícipe de determinados diálogos y excluido de otros. La recomendación de Gadamer es relevante aquí: si la interpretación no existe sino a partir de ciertas predisposiciones o 'prejuicios'[12], entonces el interpretante en lugar de ejercer una

subjetividad excluyente y, se supone, fidedigna, está inmerso en una determinada tradición, que opera para fundir los horizontes de pasado y presente. Pero habría que añadir que para lograr una crítica radical puede ser preciso romper con esas tradiciones y sus corolarios institucionales y políticos. Tal, por ejemplo, es una de las lecciones del libro de Josefina Ludmer sobre el género gauchesco: son las lecturas tradicionales de la literatura gauchesca que escamotean sus relaciones con la creación de un Estado glosófago, es decir un Estado que construye su autoridad a partir del uso de la voz del gaucho, autoridad que apuntala la legitimidad de ciertas tradiciones actuales de crítica literaria y sus bases institucionales.

Así el crítico cultural se encuentra sujeto a determinadas legitimaciones y deslegitimaciones que en parte surgen de las tradiciones de recepción de la materia estudiada, y en parte de los lugares/instituciones disponibles dentro del tejido social de la comunicación para una actividad de crítica cultural. Este problema, en la actualidad, es uno de los más graves, dada la transición desde el intelectual orgánico al intelectual institucional[13] y otras disminuciones del papel del intelectual[14] y, además, de la universidad, que se convierte en productor no del conocimiento sino de protocolos, no de conceptos sino de aplicaciones, no de investigaciones radicales sino de procesamientos del pasado utilizables por "las Sociedades de Control" y sus agentes.[15] Y hablar de la degeneración de las instituciones educativas no es coartada de superioridad sino parte imprescindible de la necesidad de ubicar y reubicar la actividad del crítico.

La investigación de la historia cultural engendra problemas específicos, entre ellos el de seleccionar materiales y poner un límite a la infinidad de datos. ¿Cuáles son los objetos a mano, cuál es la evidencia? Es decir, ¿qué son los materiales que se admiten como evidencia? Últimamente, ha estado de moda la discusión del canon y corpus (basta revisar el índice de cualquier revista de crítica literaria durante los últimos diez años), pero esta discusión no basta para esclarecer los problemas de un trabajo multidisciplinario: ellos son de otra índole, ya que las diferentes disciplinas producen una definición distinta del objeto de estudio. Ya no es cuestión de incluir o no tal o cual texto verbal, sino de cómo enmarcar prácticas culturales heterogéneas, que incluyen diferentes mediaciones, diferentes tradiciones y, como es el caso en los territorios de diglosia o mestizaje cultural, hasta diferentes historias culturales.

Decidir qué se incluye y qué se excluye, aunque se haga de un modo escrupulosamente metódico, no resuelve el problema de quien se

propone investigar una totalidad vivida. La crítica literaria, la antropología, el análisis de los discursos, la historiografía, la sociología, cada uno propone diferentes lecturas, que recortan el espacio social de modos diferentes y no pueden reconciliarse por simple añadidura. No se trata de completar un cuadro, sino, si se quiere, de diferentes cuadros. Pero tampoco son cuadros que se completan mutuamente por superposición vertical o articulación horizontal. El método de la agregación, otra vez, no es adecuada para investigar las maneras complejas por las que un espacio-tiempo sociocultural se compone.

El *zeitgeist*, el imaginario social de Castoriadis[16], la estructura de sentimiento de Raymond Williams[17], son intentos de sintetizar una totalidad. Tienen, sin embargo, la desventaja de presuponer un grado excesivo de homogeneidad. Para que haya un campo de estudio cualquiera, es necesario componerlo. Según escribe Gertrude Stein, con gran rigor y hermosa sencillez, en un ensayo publicado en 1926:

> The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it. it makes a composition [...][18]

> Lo único que es diferente de una época a otra es lo que se ve y lo que se ve depende de cómo todos están haciendo todo. Esto hace que la cosa que estamos viendo sea muy diferente y esto hace lo que aquellos que lo describen hacen de él, hace una composición [...]

Es decir, se trata de un acto plural (*everybody*) que involucra una totalidad (*everything*), y que produce un objeto de comprensión que es prolongación de lo vivido. Decir 'lo vivido', obviamente, es nombrar una gran complejidad; para Stein, habría que considerar cómo el vivir deviene un acto visible:

> The composition is the thing seen by every one living in the living they are doing, they are the composing of the composition that at the time they are living is the composition of the time in which they are living. It is that that makes living a thing they are doing.[19]

> La composición es lo visto por todos que viven en el vivir que hacen, ellos son el componer de la composición que en el tiempo en que viven es la composición del tiempo en que viven. Es eso que hace que el vivir sea una cosa que están haciendo.

Para recurrir otra vez a una paráfrasis más lineal y torpe: el vivir se convierte en una composición (campo) gracias a la actividad de la

percepción ('the thing seen'), logrando de este modo que el vivir sea un hecho visible, materia de comprensión.

La circularidad de las formulaciones de Stein recuerda al círculo hermenéutico: estamos en la zona de lo todavía no tematizado y de las presuposiciones heideggerianas. ¿Cómo conseguir que ellas también sean parte de la investigación? El narrador de una de las novelas de Conrad habla de lo extraordinariamente difícil que resulta intentar definir la fuerza de la socialidad. ¿En qué objetos se hace visible y capaz de ser leída? Uno de ellos es el encarcelamiento: "We feel ourselves in the presence of the power of organized society —a thing mysterious in itself and still more mysterious in its effect."[20] ("Nos sentimos en la presencia del poder de la sociedad organizada— una entidad misteriosa en sí y más todavía en su efecto.") Ese efecto también podría llamarse espectral[21]: Conrad no utiliza la palabra cárcel, seguramente porque ofrecería un objeto a mano, engañosamente inmediato: más bien escribe "Nether Regions", o sea la región de los muertos.

Pongamos un ejemplo de una materia determinada de investigación: la historia cultural de los años '30 en el Perú. Desde el comienzo hay una serie de dificultades, entre ellas cómo una época se compone en época, y hasta qué punto se puede manejar y tratar como territorio, como espacio consistente, un espacio geográfico humano no homogéneo sino pluricultural, sobre todo en cuanto a las diferencias entre cultura y lengua andina-indígena y cultura y lengua occidental. El investigador, que no puede partir ni de cero ni de todo, se encuentra frente a distintos cortes temporales y espaciales. Estos problemas atraviesan la selección de materiales: por ejemplo literarias, periodísticas, rituales, de la narración oral, etc., para no alargar demasiado la lista.

Buscar un punto de origen, de fundación —sea idea, evento, texto— que sirva como cimiento sería un procedimiento demasiado lineal y metafísico. En la cultura todo afecta a todo: no hay puntos de partida privilegiadas. Más útil es seleccionar un punto de entrada que manifieste y haga visibles algunos de los procesos por los que los varios espacio-tiempos culturales se van constituyendo como tales. Es preciso que esta entrada sea una producción cultural que ofrezca una hermenéutica a partir de ciertas maneras determinadas en que el vivir se hace visible —o, igualmente, audible: no se trata de aislar la vista. En ello, son muchas veces las prácticas (entre ellas, los textos) periféricas las que ofrecen una entrada en materia más productiva, vale decir capaz de revelar las interrelaciones múltiples que van componiendo un campo espacio-temporal, precisamente por no estar

comprometidas con las versiones dualistas que imponen interior y exterior, centro y periferia y que tienden a prevalecer cuando se trata de definir una época.

Veamos dos ejemplos que pueden servir para poner a prueba, respectivamente, los límites espaciales y los temporales: un ensayo de José María Arguedas, que aparentemente se coloca al margen de los temas centrales de la época; y la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, que resiste a incluirse dentro de los límites temporales de la década. El ensayo de Arguedas es de tema aparentemente folklórico y poco relevante a los grandes debates político-culturales que suelen identificarse como las preocupaciones centrales de la época. 'Carnaval de Tambobamba' se refiere a una canción tradicional de una región andina peruana muy alejada de los centros urbanos. La letra, la voz y la música le sirven a Arguedas para investigar cómo la percepción del paisaje y esta práctica cultural están estrechamente relacionados. Más allá de lo que podría llamarse una descripción folklórica, hay una preocupación por el hecho de que el mundo se convierte en sentido —por ejemplo, cuando el sonido del río se oye como voz. No se trata tanto de una creencia mitológica sino de la transformación del ruido en sonido, en signos. Nos encontramos frente a un proceso de composición:

> No se ve el río pero su canto grave y eterno lo cubre todo. Y está en el corazón de los hombres que viven en la quebrada, en su cerebro, en su memoria, en su amor y en su llanto; está bajo el pecho de las aves cantoras que pueblan los maizales, los bosques y los arbustos, junto a los riachuelos que bajan al gran río; está en las ramas de los árboles que también cantan con los vientos de la madrugada [. . .][22]

Hay un doble proceso: el sonido es materia y también superficie o banda sonora en la que se incrustan los objetos y eventos para hacerse evidentes. El tema es la posibilidad de comprehender el mundo y crearse una memoria social.

Estamos bastante lejos del folklore y lo regional como maneras de conservar lo periférico para que sea utilizado por el centro. En un ensayo publicado unos años más tarde, Arguedas escribe sobre la necesidad de llegar a la universalidad por otras vías: la universalidad, si se alcanza, se logra a través de la lucha con el idioma, con los materiales regionales.[23] Si "lo universal no explica nada sino que debe ser él mismo explicado"[24], el método de "Carnaval de Tambobamba" consiste en colocar frente al lector la formación del oído por un canto, es decir una práctica cultural específica en el espacio y el tiempo:

Espero llegar a Tambobamba, al mismo pueblo, y cantarlo en la plaza, en coro con la gente de la quebrada, con cincuenta guitarras y tinyas[25], oyendo la voz del gran río, confundido en este canto que es su fruto más verdadero, su entraña, su imagen viviente, su voz humana, cargada de dolor y de furia, mejor y más poderosa que su propia voz de río, río gigante que cavó mil leguas de abismo en la roca dura.[26]

El proceso de revelación se compone de distintos estratos de tiempo. Hay uno, de larga duración, figurado en el trabajo del río sobre la roca, que transmite una mentalidad colectiva. Luego, en el tiempo del canto mismo, la transmisión se recoge, se actualiza y se reproduce. Y también hay otro tiempo, el de la llegada a Tambobamba, tiempo de futuridad y promesa que da sentido al estar allí. Los estratos del tiempo son también temporalizaciones del espacio, del lugar alejado no sólo de Lima sino de la capital de provincia, lugar que se convierte en base para contestar a la tradición y la temporalidad criollas y al horizonte de conocimiento heredado de ellas.

Este ensayo, como otras obras de Arguedas, responde a una situación de diglosia (la canción, por ejemplo, se canta en quechua) y de biculturalidad andina/criolla. También responde a ciertas preocupaciones centrales de la década del '30, compartidas por los grupos políticos importantes, que tienen que ver con asegurar la continuidad frente al temor de la desintegración social. Se ponen en juego las continuidades subjetivas, de creencias, y objetivas, de monumentos sociales. Y por allí también pasa la pregunta por la historia peruana y cómo se la define. Arguedas ofrece una contestación descentrada, que recompone el campo cultural desde una experiencia andina y postula a la universalidad eventual.[27] Una parte importante de esta labor es la memoria; poner en evidencia una memoria alternativa requiere no sólo la memoria personal sino soportes externos y colectivos. Se puede hablar aquí de un *teatrum mundi* en el sentido que le da a esta frase Frances Yates (y, siguiendo a Yates, Carlos Fuentes en *Terra Nostra*), es decir, una intersección entre el teatro como espacio de voz e imagen, y el arte de la memoria.[28] El recurso de la memoria como teatro nos deveuelve a "lo visto por todos" en que insiste Gertrude Stein: se trata de la producción de un campo. En lo que sigue, enumeraremos cinco posibles acercamientos a esta cuestión del campo.

1. Eric Mottram: Un campo no es una colección pasiva de objetos sino una condición de evidencia. La manera de entrar en él es más importante que el lugar de entrada, ya que la producción de un campo, como es el caso en las ciencias duras[29], implica que todos los lugares en él están interrelacionados. En las palabras de Eric Mottram,

Ya que una cultura consiste en eventos en una interacción dinámica y —como señala Whitehead— cada evento forma intersecciones con todos los otros eventos, el problema está en seleccionar eventos que den acceso al patrón de interacción. La enseñanza de los estudios culturales es el arte de seleccionar el grado necesario de detalles para que la cultura comience a revelarse.[30]

También sugiere Mottram que, habiendo seleccionado el detalle, habría que dejar que "irradie" (*radiate*) el resto del campo. Lo útil de esa palabra *radiate* está en que combina un sentido de ordenamiento espacial (radio geométrico) con otro de iluminación. Porque lo difícil de investigar por campo y no por temática lineal está precisamente en lograr la constatación de relaciones múltiples: para ello se necesita una atención suficientemente energética para que el detalle seleccionado vaya alumbrando los espacios circundantes; en otras palabras, para permitir una comprehensión suficientemente penetrante, capaz de sostener con lucidez una gama amplia de información. Mottram habla de la necesidad de "armar una visión" (*assemble vision*) y de una "necesidad épica subyacente".[31]

Lograr que los componentes de la cultura y sus relaciones se hagan perceptibles es equiparable a hacerlos legibles, en el sentido amplio de la palabra. Salvo que en este caso, la semejanza entre leer e interpretar sólo vale si se toma en cuenta la importante advertencia de Cesare Pavese: "Hay un obstáculo al leer —y es siempre el mismo, en cualquier campo de la vida—: la demasiada seguridad en sí mismo, la falta de humildad, el rechazo del prójimo, del que es distinto." Se trata del "orgullo" y la "pereza" que impiden que la persona se deje cambiar por lo que lee.[32] De allí que la noción de "enfoque" no es siempre la más conveniente, por lo que implica de fijeza y perspectiva única: se acomoda demasiado fácilmente a jerarquizaciones y burocratizaciones del conocimiento. Más valioso es la noción del campo como lo que emerge al ser delineado, porque así se permite que sus contornos sean asunto de pesquisas y diálogos aclaratorios en lugar de ser modelos heredados y prefijados. Los límites de un campo dado serán, en este caso, provisorios y capaces de revisión, de expansión desde lo que se sabe hacia lo desconocido.

2. Pierre Bourdieu: El campo de fronteras provisionales difiere bastante de las formulaciones —ya muy conocidas— de Pierre Bourdieu. Si comparten un punto de partida común, es decir la ruptura con el pensamiento sustancialista para proponer una modalidad relacional de pensar la producción cultural (comprendiendo cada elemento en sus múltiples relaciones con los demás elementos)[33], hay sin embargo una diferencia clave. Para Bourdieu, el concepto de campo cultural o

literario presupone un grado de autonomía que se da históricamente y que va estrechamente vinculado a la historia francesa. En este sentido, el campo de Bourdieu no involucra la necesidad de sondear una totalidad, suspendiendo las fronteras disciplinarias y creando nuevos objetos de estudio; al contrario, se apoya en la relativa autonomía de ciertas prácticas culturales, que en América Latina tienen otra historia y no siempre se autonomizan. Es así que lo que él llama "el campo literario", no ha existido en ciertos países latinoamericanos y tal vez en ninguno:

> Un campo es un universo social separado que posee sus propias leyes de funcionamiento independientes de las de la política y la economía. La existencia del escritor, como hecho y valor, no puede separarse de la existencia del campo literario como universo autónomo provisto de principios específicos de evaluación de prácticas y obras. Entender a Flaubert o Baudelaire, o cualquier escritor, mayor o menor, requiere en primer lugar entender de qué depende el estatus del escritor en el momento bajo consideración [. . .] En realidad, la invención del escritor, en el sentido moderno del término, no puede separarse de la invención progresiva de un juego social determinado, que llamo el *campo literario* y que se constituye a medida que establece su autonomía, es decir, sus leyes específicas de funcionamiento, dentro del campo del poder.[34]

La utilidad heurística de la noción de campo en Bourdieu está severamente restringida por la falta de transparencia de los supuestos metodológicos, que obedecen a la emergencia histórica del Estado liberal. Esto queda esclarecido en las afirmaciones de Josefina Ludmer, referidas al caso latinoamericano y, más concretamente, al argentino: la despolitización de la cultura depende del hecho que el Estado "despolitiza la cultura en relación con las representaciones previas, anteriores a su constitución. Esas antiguas contradicciones políticas son, ahora, *puramente culturales*, porque los estados liberales y neoliberales latinoamericanos se presentan y autodefinen como superadores de la guerra de la nación anterior. (Después de 1880 en Argentina ya nadie se proclama unitario o federal; después de 1990 ya nadie se dice promontonero o promilitar.)"[35]

3. Thomas Kuhn: Para ampliar el sentido en que la delineación de los campos varía históricamente es de gran utilidad el concepto de paradigma que formula Thomas Kuhn en *The Structure of Scientific Revolutions*. Kuhn parte de la premisa de que la historia de la ciencia no consiste en la acumulación de una verdad que se define en contradistinción con la falsificación, sino que "la competencia entre segmentos de la comunidad científica es el único proceso histórico que realmente causa el rechazo de una teoría previamente aceptada o la

adopción de otra."[36] Al "compromiso" de los investigadores con una manera determinada de pensar el objeto de estudio y de regular los experimentos y con ello los resultados, Kuhn lo llama paradigma. Un paradigma cualquiera (el newtoniano, por ejemplo), siempre incluye un elemento de lo arbitrario; si no fuera así, no surgiría la novedad que eventualmente produce el paradigma nuevo, lo cual nos coloca, una vez más, frente a la temporalidad del conocimiento mismo.

Un paradigma sirve para crear una espesura evidencial; permite la investigación efectiva al estabilizar sus procedimientos: se pasa de la "morass" (ciénaga) del mero recoger datos a "un corpus implícito de convicciones teóricas y metodológicas que permiten la selección, la evaluación y la crítica".[37] Este estado de cosas no se logra sino a partir de la exclusión de los hechos que no caben en el paradigma, por ser éste incapaz de explicarlos. Un paradigma determinado puede ser necesario para descubrir nuevas realidades o, igualmente, un obstáculo a la experimentación; puede ofrecer la seguridad mínima necesaria para cualquier trabajo intelectual o puede constituir un estorbo que meramente garantiza lo consumible de los resultados. Depende del momento: si es de apertura, de consolidación o de esclerosis. Depende de la relación entre la temporalidad del paradigma mismo y las posibilidades de ampliar el campo del conocimiento. Dejar entrar lo que está afuera, cambia el paradigma —y al investigador. Como en el trabajo de campo etnográfico, muchas veces es lo periférico lo que resulta lo más importante.

4. John Cage: Los escritos de John Cage ofrecen una reflexión interesante sobre el dualismo que impone centros y periferias. Cage define una situación no-dualista como "una multiplicidad de centros en un estado de no-obstrucción e interpenetración", o "*unimpededness* " (la condición de estar libre de obstáculos) como la capacidad de "ver que en todo el espacio cada cosa y cada ser humano está en el centro".[38] Aún la operación de invertir las relaciones —tan común, por ejemplo, en los estudios de la cultura popular, cuando lo marginal se valoriza, sólo por ser marginal— constituye un acto de seleccionar y excluir (sólo se selecciona lo que es capaz de ser invertido). Cage se refiere a la ubicación del compositor de música, pero sus palabras pueden igualmente aplicarse a la situación del investigador cultural:

> Las inversiones son la marca de la mente consciente. La identificación del compositor [...] ya no es con cualquier eventualidad sino con esos eventos que se relacionan por la inversión. Lo que podía haber sido no-dualista se vuelve dualista. Desde un punto de vista no-dualista, cada cosa y cada ser es visto en el centro, y estos centros están en un estado de interpenetración y no-

obstrucción. Desde un punto de vista dualista, sin embargo, no se ve cada cosa y cada ser: se ven las relaciones y las interferencias. Para evitar interferencias no deseadas y para hacer claras las intenciones, un punto de vista dualista requiere una integración cuidadosa de los opuestos.[39]

La referencia inmediata de Cage son las técnicas para incluir lo aleatorio dentro del campo de lo audible pero bien podría expandirse para incluir la delineación de las fronteras de todo lo perceptible. Es imposible leer su afirmación que "la naturaleza es una multiplicidad de cosas cada una de las cuales es el centro del universo"[40], sin recordar "El Aleph" de Borges y su dramatización de la captura de un espacio no-jerárquico por el dualismo del dentro y fuera. Si cada cosa y cada ser es un centro, no existe una perspectiva única y el investigador no dispone de una ubicación única, fija. Y la noción de campo, en este caso, se asemeja menos a la definición científica clásica de una región —en la que un cuerpo experimenta una fuerza como resultado de la presencia de algún otro cuerpo o cuerpos (definición que sirve para que la idea de campo sea un método para representar la manera en que los cuerpos se influencian mutuamente)— que a la teoría del campo quántico, en la que —entre otras cosas— el observador no puede separarse lo observado.

5. Gilles Deleuze y Félix Guattari: Gilles Deleuze y Claire Parnet, en sus *Diálogos*, describen una condición en que sólo existe el afuera: "El plano de la inmanencia no tiene nada que ver con una interioridad; es como el Afuera de donde surgen todos los deseos."[41] Consiste en "mapas de velocidades e intensidades" e "individuaciones dinámicas sin sujetos"; "es verdaderamente un plano de inmanencia porque no posee ninguna dimensión suplementaria a lo que ocurre en él; sus dimensiones crecen o decrecen con lo que ocurre en él".[42] No hay línea o corte que no devenga parte del plano. Con este dispositivo, la delineación se libra de toda subordinación; no hay trascendencia que organice; la temporalidad y el espacio se producen sin divisiones previas; ya no hay campo.

No hay campo, y sin embargo el acto de colocar todo en un mismo plano o una misma planicie, sin jerarquizaciones o dualismos, es justamente lo que permite la producción de un campo. Paul Valéry, en sus *Cuadernos*, escribe: "El secreto, o la exigencia, de la composición consiste en que cada elemento invariable debe estar unido a los otros *por más de un vínculo*, por el mayor número posible de ligaduras de índole diferente, entre las cuales la forma y el contenido son sólo elementos, *como lo son los personajes* o los temas." Y añade, "durante

esta gestación existe una igual distribución de energía, ya se trate de detalles o del conjunto, de medios o fines".[43] Esa capacidad que atraviesa la obra artística es necesaria para el estudio de la cultura.[44]

Una condición en que todo límite que se traza devenga parte del plano, podría definir ese movimiento expansivo que ya se mencionó en conexión con la obra de Mottram. En otros libros, Deleuze y Guattari definen el plano de inmanencia como "el *milieu* en el que ocurre el cambio" y los materiales devienen "desestratificados, descodificados, desterritorializados"[45]; también lo llaman "el horizonte absoluto" de lo que puede ocurrir.[46] Este "movimiento infinito" o "movimiento de lo infinito", "constituye la imagen del pensamiento"[47] y tiene una cierta semejanza con lo que William Blake llama la imaginación. En un ensayo sobre el pensamiento de Blake, Allen Ginsberg se refiere a lo que ocurre cuando la facultad de la razón, guiada por el egoísmo y el deseo de dominar el mundo, se hipertrofia y se solidifica de tal manera que "la mente se vuelve opaca". Este estado, que es el del Satanás de Milton o del infierno de cierto budhismo, se define por el hecho de que la persona "can't see through his mind nor can he see through the appearance of matter with eyes of feeling or imagination" (no puede ver a través de / más allá de su mente ni más allá de la apariencia de la materia con los ojos de la emoción o la imaginación). Esta captura por las formas del propio pensamiento es lo opuesto a una capacidad de expansión. Sin la imaginación, sólo habría la repetición infinita "del mismo círculo de lo ya conocido"[48]: el campo se estultifica, se cierra.

No lograr ubicarse en un campo de multiplicidades no sólo condena a la linealidad, sino impide el reconocimiento del tiempo y el lugar del que investiga, atravesados por continuidades de herencia y estructuras del poder que, si no se esclarecen, dominan. Equivale, además, a una actitud posesiva y, en último caso, paranoide hacia el conocimiento.

Si el grado cero de la idea de campo podría ser cualquier corte espacio-temporal, el plano de que habla Deleuze sirve para recordar que siempre hay un otro lado, un afuera. De eso se nutre el poema-ameba de Nicanor Parra, siempre abierto a nuevas posibilidades. La temporalidad del conocimiento es condición de su expansión espacial. Por eso hay cosas que requieren el paso del tiempo para que se reciban en su plenitud; se escapan de una época determinada, iluminan otro tiempo. Este es el caso de la obra del poeta E.A. Westphalen, que de algún modo rompe los delineamientos de la década del treinta, "Para abrir por fin / rendijas en la pared del tiempo"[49]; pero también es el caso de cualquier trabajo de investigación cultural que descubra las evidencias capaces de irradiar todo un campo.

2. Desde Raymond Williams hacia un posible paradigma de los estudios culturales latinoamericanos

El término "Estudios culturales" que comienza a oírse por muchos lados, es una traducción del inglés *Cultural Studies* y es precisamente al momento de esta familiarización que convendría preguntarse acerca de la validez y vigencia de las equivalencias que se van construyendo. Por ello, al referirme más adelante a la experiencia inglesa, que se asocia sobre todo con la figura de Raymond Williams, opto por conservar el término inglés —y no por snobismo intelectual sino para respetar las diferencias y mantener una actitud crítica.

Para comenzar, habría que reflexionar por qué se han vuelto tan de moda los *Cultural Studies* cuando en realidad existen como práctica desde hace más de veinticinco años. En cierto sentido, se trata de una de esas transformaciones del campo intelectual que refleja los cambios extensos que va sufriendo la realidad cultural en la época contemporánea. Aquí me refiero, sobre todo, a lo difícil ya de sostener un análisis riguroso de los fenómenos culturales que se relacione con un proyecto de libertades civiles, en especial cuando se trata de vincular tal proyecto con el protagonismo de un grupo social determinado. En América Latina, estas transformaciones se han sentido en los debates sobre la cultura popular y sobre la postmodernidad.

Pero enmarcar el asunto a un nivel tan global trae el riesgo de convertirlo en un tema inagotable y, además, plagado de vaguedades. Es preferible entrar a considerar algunas características de la nueva aceptación de *Cultural Studies* para luego intentar una definición de los rasgos más significativos de la experiencia inglesa, no sólo como proyecto —en alguna medida, se supone, transferible— sino como formación social históricamente específica.

¿Qué se podría decir sobre la nueva legitimidad de los *Cultural Studies*? En primer lugar, que en sus comienzos no gozaban de la dignidad de una legítima disciplina intelectual. Se trataba, por el contrario, de intentos de cruzar las fronteras disciplinarias y de investigar problemas que muy poco cabían en los programas oficiales académicos de entonces. Últimamente, sin embargo, han salido una serie de libros sobre *Cultural Studies* que revelan el afán de convertirlos en la corriente principal de los estudios humanísticos. Más todavía, parece que se trata, sobre todo en Estados Unidos, de renovar la autoridad de las humanidades en una época en que el estudio de las obras artísticas va perdiendo su prestigio y la capacidad legitimadora

de las ideologías de izquierda se va vaciando. Hace veinte años, *Cultural Studies* era un proyecto de vanguardia. Ahora que se normaliza, cabe preguntarse si ha perdido el filo y si vale la pena defenderlo estratégicamente. ¿Habría que marcar una diferencia entre el análisis cultural —práctica intelectual imprescindible— y *Cultural Studies* como proyecto cuya radicalidad crítica se va perdiendo?

Entra aquí un factor que complica toda discusión actual de la cultura. Me refiero a la creciente imprecisión semántica de la palabra cultura. Por ejemplo, cuando se habla de la cultura de una familia o la cultura de una institución o aún la cultura de un departamento dentro de una institución, se achica vertiginosamente el campo de referencia y uno se pregunta si esta "cultura" tiene todavía algo que ver con las definiciones clásicas de la antropología o con las acepciones más ambiciosas como la cultura nacional o regional, o la cultura de un grupo étnico. Hace tiempo se hablaba de la cultura musical, o la cultura visual o la cultura política o aún de "la cultura del narcisismo", etc.; pero el efecto era diferente: se trataba de conjuntos que podían considerarse, al menos a mediana escala, autónomos. El problema surge con la utilización no-específica y sin embargo homogeneizante y reconfortante de la palabra.[50] En los países así llamados avanzados, cuando alguien habla de la cultura, se sabe ya que no quiere nombrar esa cultura ilustrada que funciona como la distinción de las clases acomodadas, sino que está hablando de una realidad común y omnipresente. Todos ya son, de una manera diluida, gramscianos.[51]

¿Qué pasa cuando se puede hablar de la cultura de una empresa comercial sin ironía y sin actitud crítica? ¿Qué es lo que ha permitido que el término se generalice —más bien, que se vacíe— a tal grado? Creo que la explicación tiene que ir más allá de la antropologización de la palabra cultura y las prácticas que connota.[52] La imprecisión es sintomática de procesos más amplios. Me parece que se trata de un cambio que ha penetrado en todo el campo enunciativo, o sea una transformación fundamental de nuestra actualidad, y que uno de sus efectos se percibe en el hecho de que la palabra cultura se va convirtiendo en casi sinónimo de control.[53] Ya que todo blandamente se vuelve cultura, queda legitimado —retroactivamente— el estudio de la cultura en las universidades. Y el viejo problema de cómo relacionar el arte y la sociedad ha quedado, aparentemente, solucionado. Digo aparentemente, porque ha habido un colapso de la operatividad analítica del concepto cultura que ya no se distingue de su sentido puramente descriptivo. Esta vaguedad ha penetrado en la formulación de los programas académicos de *Cultural Studies* en Inglaterra y

Estados Unidos. Hace diez años, la persona que proponía *Cultural Studies* en la universidad en Inglaterra era vista con desconfianza; los *Cultural Studies* eran cosa de los <Politécnicos> (instituciones de educación superior, fundadas mayormente en la década del '60, para promover el conocimiento técnico, y, hasta hace poco, de estatus inferior a las universidades), porque introducían materiales de gusto vulgar, como la televisión y las novelas populares. Hace aproximadamente siete años, la situación empezó a cambiar; la propuesta ya no se rechazaba de antemano. Y el cambio de actitud tenía que ver con lo que algunos llaman "la crisis de las humanidades"[54]: ésta se relacionaba con la pérdida de confianza en la obra artística —sobre todo la obra literaria— como objeto de valor privilegiado; obviamente, este cambio se conectaba con ciertas transformaciones de la sociedad global. Más recientemente —es difícil precisar una fecha exacta— descubrimos que de repente se había hecho muy fácil proponer, armar y conseguir apoyo para un programa de *Cultural Studies*. Y, además, que la frase *Cultural Studies* aparecía por todos lados, incluso en los círculos notoriamente conservadores, y que lo que antes se llamaba el estudio de la civilización (EE. UU.) o de las instituciones (Europa) ahora había recibido un nuevo certificado de bautismo y se llamaba *Cultural Studies*. Aquí una anécdota personal. Hace poco, en mi universidad, se fundó un nuevo centro de *Cultural Studies*. Le objeté al director que lo que ellos proponían no era *Cultural Studies* porque le faltaba un proyecto intelectual, era solamente una colección de temas que ya se estaban trabajando, reunidos bajo un nombre nuevo. La respuesta fue contundente: ¡Pero si todos ellos son cultura!

Ese tipo de prácticas actuales no significa la puesta al día de la tradición británica de *Cultural Studies*; al contrario, implica liquidarla. Y tal vez esta desaparición no es del todo inesperada, en el sentido que esa tradición se encontraba ya muy diluida y poco capaz de defenderse. Intentaré, más adelante, resumir las condiciones que formaron esa tradición y le dieron su fuerza positiva. Primero, brevemente, quisiera señalar las características populistas que ha adquirido en los últimos años —me refiero aquí a los programas elaborados en los <Politécnicos>. Ha existido la tendencia de pensar los *Cultural Studies* como cuestión de la enseñanza de la cultura popular en oposición a la de élite, y de conseguir esta finalidad con añadir nuevos materiales al canon tradicional, como la literatura popular o las telenovelas. La esperanza de que esos materiales dieran acceso de por sí a lo popular era síntoma de la abstracción de él de los conjuntos sociales y comunicativos, como si lo popular fuera sinónimo de los objetos de consumo popular, o sea

era síntoma del populismo. Los resultados de este viraje incluían la marginación de las obras de arte (ya no se consideraban legítimos objetos de estudio) y la disminución de la complejidad del campo cultural. El razonamiento era que los estudios culturales, para dar acceso a otras prácticas culturales, no debían ocuparse de las grandes obras artísticas, zona privativa de la disciplina elitista de la literatura. Esta confusión entre las obras de creación artística y la recepción esnobista de ellas encubría —y encubre— otro esnobismo, el de "lo popular". El que tal inversión ideológica sucediera en Estados Unidos y Europa occidental se debe a que en aquellos países cultura popular quiere decir sobre todo la cultura masiva producida para los sectores con menos poder social. Es más: el aspecto ideológico oculta un grave problema metodológico: la incapacidad de estudiar el campo cultural como un complejo múltiple (en el sentido empírico) que incluye las obras artísticas (escogidas no por la recepción minoritaria sino por su capacidad de intervención en el campo cultural).

En tal sentido, sin pretender agotar una cuestión de no tan fácil resolución, se pueden señalar una serie de problemas para trabajar.

1. La necesidad de mantener una práctica crítica y no meramente descriptiva, problema que involucra la autoridad, el lugar, el discurso y el lenguaje del crítico cultural. Uno de esos posibles lugares sería una cátedra de Michael Jackson Studies.

2. La creación de oposiciones binarias entre cultura popular y cultura erudita carece cada vez más de sentido político, dado que los estratos sociales y los estratos culturales coinciden cada vez menos.

3. Habría que criticar el supuesto de que las grandes obras artísticas deben excluirse de *Cultural Studies* por no contribuir al estudio de la cultura popular o la vida cotidiana.

4. Sería necesario pensar el campo cultural de una manera multidisciplinaria, de tal modo que los diferentes objetos de estudio que construyen las varias disciplinas no se reduzcan unos a otros sino que compongan un campo complejo.

La historia de los *Cultural Studies* en Inglaterra, que sucedió antes de esta situación actual que he intentado dilucidar brevemente, merece todo un comentario aparte. Aquí sólo se mencionarán los rasgos más significativos, necesarios en una comparación y contraste con la situación latinoamericana.

No se puede hablar de un solo origen. Si el *Centre for Contemporary Cultural Studies*[55], la primera base institucional, se fundó en la Universidad de Birmingham en 1964, bajo la dirección de Richard

Hoggart, las publicaciones más importantes se habían inciado en la década anterior con los trabajos de Raymond Williams.[56] En tal sentido prefiero referirme a la obra de Williams por lo que ofrece de reflexión coherente a través de tres décadas y por ser un proyecto revelador de ciertas tendencias y ciertos problemas centrales en la experiencia inglesa de los *Cultural Studies*.

La obra de Williams tiene, entre sus antecesores, a I.A. Richards y F. R. Leavis, ambos fuertes presencias en la Universidad de Cambridge donde Williams fue a estudiar en 1939. Williams había nacido en 1921 en un pueblo pequeño de Gales, que aún conservaba ciertas características de una sociedad rural tradicional. Después de la Guerra, desde 1946 hasta 1961, trabajó como profesor de literatura en el servicio de extensión universitaria, que mantenía vínculos estrechos con el Workers'Educational Association (Asociación Educacional de los Trabajadores). En los primeros años, adoptó un método parecido al "practical criticism" de I.A. Richards, limitando el campo de estudio al examen minucioso de la textura verbal de las obras. Insistía en que todo entendimiento dependía de "un análisis primario de la organización de las palabras del texto que constituye la única factualidad de la obra".[57] La otra vertiente, la de Leavis, se relacionaba con la importante revista *Scrutiny* y su proclama de 'Revolución en la educación y valores en la crítica', es decir la confianza en la crítica literaria rigurosa como motor de un humanismo ético que transformaría la sociedad industrial mediante la educación.

Williams comienza a romper con estas posiciones —todavía hegemónicas en los estudios literarios británicos hasta la década del '70 y el advenimiento del estructuralismo— en los años 50. Empezó a sentirse más cercano al marxismo que a las actitudes de Leavis, que ya consideraba conservadoras, ajenas a la renovación del socialismo que le parecía cada vez más importante. Su libro *Marxism and Literature*, del año 1977, resume, un par de décadas más tarde, algunos puntos centrales de esta ruptura, entre ellos la propuesta del "materialismo cultural", que rechazaba las separaciones entre la cultura y la vida social en todos sus aspectos. Habría que mencionar, además, que su marxismo no se acomodó a las dicotomías deterministas de base y superestructura ni a las teorizaciones althusserianas sobre la omnipresencia de la ideología. Por otra parte, los métodos que estaba desarrollando divergían tajantemente de los de Richards: había que estudiar no sólo los textos verbales sino los contextos culturales en toda su amplitud, y eso significó incluir entre otras cosas el cine y más tarde la televisión.

Sus preocupaciones políticas por un socialismo radical no comunista entran en primer plano desde *The Long Revolution* (1961) hasta *Towards 2,000* (1983). Surgen del impacto de la invasión de Hungría y del abandono de la búsqueda de alternativas al capitalismo por parte del Partido Laborista. Un momento clave fue la redacción, con E.P. Thompson y Stuart Hall, del *May Day Manifesto* (Manifiesto del Primero de Mayo) en 1966. *The Long Revolution*, quizás su libro más importante, rechaza la separación de la política, las ciencias económicas y la cultura en campos autónomos y ve en la idea de una "cultura común" el poder transformador capaz de superar los estragos de la sociedad industrial tardía: "nuestra experiencia actual del trabajo, el amor, el pensamiento, el arte, el conocimiento, la capacidad de decisión y del juego está más fragmentada que en cualquier forma de sociedad documentada [...] sin embargo, necesariamente, intentamos hacer conexiones, llegar a la integridad, adquirir control, y en parte lo logramos."[58] Para todo ello, insiste en que "el elemento creador en el hombre es la raíz tanto de su personalidad como de su sociedad".[59] La idea que la cultura puede jugar el papel primario en "la creación de una nueva forma de conciencia social", coloca a Williams dentro de una tradición del pensamiento inglés, comparable con las corrientes continentales que trabaja Gramsci, cuyas figuras más conocidas incluyen a Matthew Arnold y F. R. Leavis, salvo que Williams, obviamente, ocupa la posición más radical en ella.

La orientación de los *Cultural Studies*, tal como fueron pensados por R. Williams, es, además, bastante diferente del populismo al que me he referido más arriba. Y eso no es sólo en cuanto al proyecto, sino —y esto es lo más importante— en cuanto a la formación socio-cultural dentro de la que el proyecto surgió.[60] La necesidad de encontrar nuevas maneras de investigar y enseñar los materiales culturales surgió, dice Williams, de la experiencia concreta de encontrarse frente a alumnos que hacían preguntas que no cabían en los programas institucionales de la universidad. Esto le sucedió en el contexto de ser profesor de la Extensión Universitaria, tratando con personas mayores que no eran alumnos de la universidad y que traían preguntas muy concretas sobre las experiencias culturales que vivían. Aquí se nota una característica clave de la manera de trabajar de Williams: implicaba un cambio en la relación con el estudiante hacia una empresa o pacto mutuo de investigación de las realidades vividas. Varios años de esta labor le permitieron acumular los materiales para una investigación de los medios de comunicación (periódicos, TV). A la vez, sintió la necesidad de elaborar una historia de la cultura moderna británica que rescatara

las obras artísticas de las manos de una minoría (la palabra es suya), sentada sobre el privilegio de clase social, que se adueñaba del derecho de definir las preguntas que podían hacerse y de las formas de recepción válida. Esta confianza en la capacidad de los sectores marginados de elaborar formas de conocimiento para la producción de una cultura alternativa, está entre las razones principales de su rechazo al estructuralismo althusseriano, que en cierta medida se imponía en el *Centre* de Birmingham. Consideraba que la sofisticación teórica traía como desventaja "la incorporación en un sistema universitario inherentemente conservador". La frase es de D.L. Dworkin, quien constata que "para Williams los textos clásicos de *Cultural Studies* no eran los que producían un cambio de paradigma teórico sino los que representaban, en su forma más expresiva, una práctica mucho más amplia, moldeada por numerosos hombres y mujeres que nunca llegaron a exponer sus ideas en forma escrita."[61]

Dentro de todo esto está también la experiencia personal de haber pasado la niñez y la adolescencia dentro de una comunidad de clase obrera, en la que, según él, hubo una idea de la socialidad opuesta a la idea burguesa.[62] Esta experiencia lo llevó a contrastar dos tendencias claves en la historia cultural del país: la individualista (burguesa) y la comunitaria. Encontró en el marxismo un método para teorizar la cultura desde una posición no burguesa, pero sin dejar de enfatizar la capacidad de la persona para una intervención activa y creadora. En *The Long Revolution*, vuelve constantemente a las nociones de crecimiento (growth), evolución y creatividad. Su idea de *structure of feeling* (estructura del sentimiento) destila estas reflexiones. La define así:

> En un sentido, esta estructura del sentimiento es la cultura de un período: es el resultado específico y vivo de todos los elementos de la organización general. Y a este respecto, son de gran importancia las artes de un período, si se incluyen en ellos los modos y tonalidades de argumento que son característicos. Porque es en las artes, sobre todo, que se expresa la estructura del sentimiento; muchas veces no se expresa conscientemente; sin embargo en éstos, que son los únicos ejemplos de la comunicación documentada que sobreviven a sus realizadores, se recurre naturalmente al sentido realmente vivo, esa comunidad profunda que hace posible la comunicación.[63]

Si hoy resulta difícil sostener en la actualidad este grado de confianza en la concordancia entre las subjetividades, la comunicación social y las relaciones entre los grupos sociales, correspondencia que se sostiene por ejemplo en la palabra experiencia, se trata una vez más

de esas transformaciones del campo cultural contemporáneo que mencioné anteriormente. Un punto álgido sería, por ejemplo, la postulación de parte de Williams de una continuidad cultural que reside en la "comunidad" (community), especie de reducto idealizado y resistente a los flujos sociales de la segunda parte del siglo.[64] Me parece, sin embargo, útil la formulación de Williams, "la estructura del sentimiento", para una reflexión sobre la cultura, porque propone concebir la cultura como mediación de la socialidad sin disminuir la creatividad individual ni el trabajo artístico.[65] ¿Es populista esta actitud de R. Williams? Me parece que no, por una razón precisa: evita caer en lo prescriptivo y programático, y esto se remarca en su lenguaje; siempre conserva una gran delicadeza y respeto frente a lo incompleto de la experiencia, lo complicado de su objetivación y lo difícil de formular los procesos de la creatividad. Por otro lado, hay a veces un aspecto negativo: la excesiva vaguedad de su lenguaje con sus indefiniciones y sus aplazamientos del sentido, como si eso fuera el costo de articular una esperanza cada vez más difícil de alimentar.

No deseo ocultar mi admiración por la obra de Raymond Williams. Sin embargo, una consideración de la situación de la crítica cultural en América Latina sirve para evidenciar una serie de características que la diferencian del proyecto de Williams. Específicamente, ¿qué serían algunas de las características claves del campo cultural latinoamericano —si es que puede hablarse a un nivel tal de generalidad— que van determinando los rasgos de la investigación cultural? Ofrezco una enumeración parcial de estas características diferenciadoras, sin querer colocarlas en orden jerárquico.

1. La noción del mestizaje cultural, que lejos de las optimistas síntesis hegelianas que estaban de moda en México, ahora, gracias a los trabajos de —entre otros— José María Arguedas y Ángel Rama, se abarca desde las perspectivas de la transculturación. Aquí ha tenido la antropología una influencia decisiva. Obviamente, aplicar el término "mestizaje" a la cultura es recurrir a una metáfora biológica (cosa que también sucede con la "hibridez"). Las desventajas de estas metáforas son principalmente dos: que no escapan completamente de los efectos distorsionantes del pensamiento racista, y que a veces continúan produciendo un ambiente de organicismo, de mezcla feliz. En el capítulo subsiguiente se debate una de las alternativas metodológicas: la idea de la diglosia cultural.

2. Están los efectos de la tendencia histórica al establecimiento de Estados antes de la formación de las sociedades civiles. Entre los escritores y estudiosos que han señalado pautas para la investigación

de esta zona, están Augusto Roa Bastos, David Viñas y Josefina Ludmer.

3. "Las ideas fuera de lugar". Esta frase de Roberto Schwarz y el trabajo crítico con el que la dilucida, permite ir más allá de la crudezas de la teoría de la dependencia cultural hacia una comprensión social e histórica del tópico de la imitación latinoamericana de las ideas foráneas.

4. El problema de diferenciar entre el populismo y lo popular, dada la enorme importancia histórica del populismo. Entre los pioneros de esta zona de trabajo estarían Carlos Monsiváis, Manuel Puig y Luis Rafael Sánchez.

5. El cruce de temporalidades y tradiciones, que se dan separadamente en otras partes del globo, se reconoce como característica clave de la producción cultural latinoamericana. La investigación de este tema está entre las contribuciones de Beatriz Sarlo a la teoría y la crítica cultural. A esto, habría que añadir la noción del texto cultural, productor y producto de entrecruzamientos complejos, desarrollado por Julio Ortega. De relevancia también son los estudios que han hecho sobre aquello que Oscar Terán ha llamado "la traducibilidad productiva": o sea la reformulación y transmutación latinoamericana de conceptos y maneras de pensar que surgieron en otros sitios. La frase de Terán se refiere a Mariátegui, obviamente un ejemplo clave de este proceso.

6. Finalmente, habría que referirse al cruce de disciplinas intelectuales, sobre todo la sociología, la antropología y las ciencias de la comunicación. El problema básico, en este contexto, es el de lograr un modo de trabajar genuinamente multidisciplinario, y entre los nombres claves para tal proyecto estarían Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero.

He terminado refiriéndome a proyectos más que a formaciones socio-históricas, pero mi intención era la de aclarar el hecho de que los rasgos diferenciales de las culturas latinoamericanas hacen imposible una mera trasladación de los supuestos de *Cultural Studies*.

Sin embargo, lo que sí me parece interesante es una reflexión sobre la hipótesis de que las condiciones cada vez más globales que hacen difícil la prolongación del trabajo de Williams y que están disminuyendo la capacidad crítica de los *Cultural Studies*, también afectan a la investigación cultural en América Latina. Si esto en alguna medida resulta cierto, la segunda parte de la hipótesis sería la pregunta de si se pueden sacar algunas conclusiones útiles. Lo que sigue no va más allá de un bosquejo.

El mayor reto actual para la crítica cultural en América Latina ha sido delineado por García Canclini. Se trata de los fenómenos de la descolección y la desterritorialización. Para decirlo brevemente: los grupos marcan su identidad cultural mediante a) colecciones de objetos que difieren manifiestamente de las colecciones ensambladas por otros grupos y b) una relación duradera con un territorio específico. A finales del siglo, el problema está en que estos dos procesos van perdiendo su operatividad. Las colecciones se hacen porosas y ya no coinciden con territorios sociales o geográficos y, a la vez, las poblaciones tienden crecientemente a la migración. Al mismo tiempo, la cultura comienza a alejarse de su base etimológica previa, o sea del cultivo de la tierra.[66]

El concepto clave con el que García Canclini pretende abarcar el problema es el del hibridismo —me estoy refiriendo al libro *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*—[67] y las dificultades que genera desembocan en la siguiente pregunta: ¿Cómo trabajar dentro de esta nueva movilidad e inestabilidad de los campos y distinciones culturales sin abandonar el análisis crítico? —pregunta que involucra esta otra que enuncia García Canclini, ¿cómo ser radical sin ser fundamentalista?

Un buen ejemplo del hibridismo podría ser la samba en el Brasil, que se ha desplazado desde un baile ritual practicado por esclavos hasta llegar a ser un elemento clave del mercado de la cultura urbana masiva. El proceso del hibridismo empezó en la época colonial pero tiene, en el siglo XX, una velocidad y una proliferación mayores.

Uno de los aspectos más debatidos del hibridismo es la pregunta si los significados anteriores se prolongan en los nuevos: si en los cambios que genera la modernidad existe una continuidad transformativa o si los antiguos significados simplemente se pierden.[68] Diferentes respuestas se perfilan en los términos diferentes que se emplean para definir el proceso: la resignificación, la reformulación, la resemantización y la reconversión. Los tres primeros apuntan hacia cambios del código de recepción, con los cuales los mismos objetos culturales pueden adquirir nuevas significaciones. La reconversión tiene connotaciones económicas, relacionadas con el traspaso del capitalismo industrial al post-industrial. Trabajar con la resignificación problematiza la idea de la resistencia cultural, aunque no la liquida. Pero parece que el hibridismo hace bastante difícil la utilización de esa concepción de Williams, la "estructura del sentimiento", por el grado de homogeneidad que requieren la continuidad evolutiva y la comunicabilidad como bases que posibilitan lo que para Williams sería una sociabilidad positiva.

Si lo anterior, a grandes rasgos, significa lo inviable de lo que para Williams era el proyecto intelectual de *Cultural Studies*, ¿existe una alternativa al neopopulismo? Empíricamente hablando, es bastante obvia la existencia en América Latina de una práctica nutrida y valiosa de análisis culturales que mantiene una distancia crítica del populismo, del estatismo o de la mera descripción. Si hasta ahora no ha entrado en un estadio paradigmático, como ha comentado García Canclini[69], no está fuera de lugar preguntar si la nueva moda de los Estudios Culturales puede contribuir a transformar el campo o si más bien se está intentando dar un nombre nuevo a prácticas ya establecidas.[70]

3. La guerra y los estudios culturales

La memoria y el mundo cultural

En un reciente festival de teatro quechua se presentó una obra cuyo tema era la desaparición de las personas en las zonas de emergencia, en las que el Estado, con la intención de destruir las fuerzas de Sendero Luminoso, ha adoptado las tácticas de la llamada guerra sucia.[71] Las desapariciones de personas han venido ocurriendo en las dos últimas décadas en la mayor parte de los países de América Latina. ¿Cómo deberíamos indagar el efecto que ellas han tenido sobre el campo cultural? Pensar culturalmente las desapariciones es pensar una red de amenazas, silencios y demás incursiones de la violencia en la trama de la producción simbólica. En la obra que menciono —y debo esta descripción a Rodrigo Montoya— se divide la escena en tres espacios simultáneos: en uno se ve la captura del individuo desaparecido por el ejército; en otro su familia, llorando su ausencia; en el tercero, aparece el hombre mismo, ya muerto, y cuenta su experiencia. Obviamente, la multiplicación de espacios escénicos obedece a la necesidad de recomponer una realidad escindida en la que el conocimiento, la memoria y la comunicación han sido fragmentados.[72] El teatro es el espacio donde la imaginación cobra contornos físicos.[73] Lo que más conmueve, quizás sea la presencia en escena del muerto mismo. Porque los muertos, en esta circunstancia, son la memoria, y sin las acumulaciones de la memoria no tenemos cultura. En realidad, destruida la memoria social, desaparece mucho más: como las construcciones éticas, por ejemplo. El Estado se ha presentado a sí mismo, a través de la historia, como garante del orden y del significado,

y se ha ofrecido —tal como lo muestra el pensador chileno Pedro Morandé— como un cuerpo coherente frente al caos de la discontinuidad.[74] Y sin embargo, si bien el Estado no puede sostenerse sin las continuidades que representa, estas continuidades, desde luego, son selectivas puesto que hay Estados comprometidos en la creación deliberada de una amnesia social.

La obviedad de estas conclusiones no debe llamar a engaños acerca de la complejidad del problema que encierran: ¿cómo interpretar la cultura desde la violencia y la memoria? El propósito es tratar que la consideración de la cuestión de la memoria y la violencia irradie y explaye, desde perspectivas diferentes, el debate sobre el significado de la cultura en latinoamérica. Es más, si la memoria y la violencia —violencia militar, social, simbólica— no son abordadas en el debate sobre los estudios culturales, este debate se tornaría cada vez más irrelevante y nostálgico.

Un estudio de la amnesia social en las villas miseria de Córdoba, Argentina, durante la última dictadura militar, demuestra la necesidad de un espacio social para la articulación e inscripción de la memoria. Los villeros recordaban muy bien los años anteriores a 1976, pero el período de la dictadura militar era para ellos una especie de espacio en blanco. La disminución de la capacidad para el recuerdo tocaba inclusive sus vidas íntimas y personales. Los investigadores llegaron a la conclusión de que la mayor causa del fenómeno era la supresión de los contextos usuales de la comunicación:

> ... se alteraron formas de la continuidad más emparentadas con los modos de relacionarse entre las personas, con los procesos simbólicos, que con los modos de reproducción económica [...] ya nadie se juntaba para nada, ni para jugar a las cartas o para hablar de fútbol en una esquina [...] en los colegios, los estudiantes no podían hacer una reunión o un corrillo en los recreos, bajo pena de intervención".[75] Predominantemente, sin embargo, el efecto amnésico se debía menos a la intervención estatal que a la auto-vigilancia: "hubo una sociedad que se patrulló a sí misma.[76]

Los dos ejemplos que hemos citado hacen visible un conflicto entre el Estado y las prácticas culturales, no al nivel de las políticas culturales, sino al de los soportes básicos del mundo cultural.[77] En la guerra civil en el Perú la población campesina está inventando —ante la amenaza de destrucción que el conflicto produce en las bases materiales y culturales de la vida campesina— maneras de reconstruir su universo. Más precisamente, en el ejemplo dado del teatro quechua, se trata de reinventar un espacio desde donde reflexionar sobre la

experiencia, sin el cual el campo cultural sería tan solo una red de obediencias, de sumisiones. En cuanto a la dictadura militar argentina, parece que hay casos de relativo éxito referente a la supresión de memoria social. Indudablemente, los ejemplos podrían revertirse: no se trata de clasificar los procesos históricos. Lo que sí quisiera proponer es que el estudio de la cultura tiene que pasar por la pregunta acerca del objeto de estudio. No se debería estudiar el campo cultural sin hacer la pregunta ¿cuáles son las condiciones de existencia de un campo cultural dado? Más aún, ¿cuáles son las transformaciones actuales del campo cultural en el que forzosamente debemos colocarnos al momento de emprender un análisis? Obviamente son preguntas cuya respuesta nunca es totalmente satisfactoria, sobre todo la última, pero creo resultan útiles para definir las bases de los estudios culturales.

El vaciamiento de los procesos simbólicos no es privativo de los estados de guerra declarada. En un análisis acerca del primer año de gobierno de Carlos Menem, Beatriz Sarlo ha notado que este gobierno imponía "la idea de que la política consiste únicamente en la toma de decisiones y no en la construcción de las alternativas dentro de cuyos límites se elige"; esta disminución de la esfera política "desemboca en un gobierno que opera como si siempre debiera enfrentar estados de excepción. No otra cosa ha sucedido con el envío de tropas al golfo" [pérsico]. La apariencia neutral y desideologizante de las decisiones oculta algo más, la imposición de una nueva racionalización: "*La máscara neutra de las decisiones* expresa, al mismo tiempo, que las políticas de racionalización son las únicas posibles y que no son producto de ideologías". Lo neutro sería en última instancia lo no marcado por los códigos valorativos, o sea lo aparentemente a-cultural: el énfasis en esta frase está en el texto original, seguramente debido a la violencia implícita en la obliteración de los signos culturales, "el ocultamiento de los aspectos valorativos".[78]

"El peligro de este tipo de intervenciones", dice Sarlo al resumir su argumento, "es el vaciamiento simbólico; descontruidos la narrativa y los mitos del peronismo histórico, no se los reemplazó sino por la novela burguesa de racionalización mercadocrática, materia bien pobre para reemplazar la identidad política que el menemismo se propone disolver".[79] El adelgazamiento de la trama política que actualmente protagonizan Menem y Fujimori (y hubiera podido añadirse Collor de Melo) conlleva una violencia no declarada: no sólo contra las condiciones económicas de los millones de habitantes que no son funcionales para el capitalismo de fin de siglo[80], sino también contra las señas de identidad que tampoco resultan funcionales. Esta

violencia es tan legal como la abiertamente bélica, y no es casual que la guerra externa y el empleo de los métodos de la guerra dentro del territorio nacional estén tan estrechamente vinculados.[81] El fenómeno ya se conocía, claro está, en "el Estado de Seguridad Nacional", pero ha adquirido rasgos nuevos en las dos últimas décadas. Cuando Mario Vargas Llosa, cuyo programa presidencial ha sido aplicado a grandes rasgos por Fujimori, recurre a la guerra externa e interna en *Historia de Mayta*, no lo hace para condenarla éticamente sino para reducir las diferencias culturales a una polaridad política simplificada por un estado de excepción. La esfera entera de las señas culturales resulta afectada por el debilitamiento de las diferencias simbólicas, y esto no sólo para demostrar lo inviable de la ideología de izquierda, como ya había intentado en *La Guerra del fin del mundo*, sino para crear un vacío ético y político sólo capaz de llenarse por la modernización neo-liberal. *El hablador* termina la tarea. El vacío político se vuelve vacío simbólico. Con la parodia del indigenismo y de la antropología, se destruye la posibilidad de una pluralidad de idiomas y de culturas como factores constituyentes de la nación. El vaciamiento va más allá: desaparece la posibilidad de un repertorio de símbolos que puede ser denominado "nacional" y queda una superficie limpiada, sólo apta para la inscripción del lenguaje neo-liberal. La pregunta que se plantea es entonces ¿cuáles son las alternativas a la modernización del mercado y el debilitamiento de lo simbólico? Morandé aporta una solución provocadora: si la racionalidad del mercado no es neutral ni desprovista de valor sino una forma de comunalismo de base sacrificial —como la contenida en las nociones cristianas de lo social, de larga intervención en América Latina—, entonces ¿por qué no volver a la idea cristiana?[82]

Habría que mencionar, en este contexto, otra perspectiva sobre el peso histórico de los símbolos cristianos. Se ha propuesto que la explicación histórica de la guerra "sucia" en Argentina, tendría que incluir la intersección entre "el erotismo de la tortura" y "el ideal cristiano" que permite que en la guerra "sucia" —tal como expuso un general de las Fuerzas Armadas— el amor por el cuerpo social se exprese en las acciones de los militares. Las citas son del libro de Frank Graziano, *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*.[83] Este libro adolece de un problema metodológico ineludible: al aislar los significados de los actos de violación de los derechos humanos, tratando estos actos dentro de una coherencia de signos heredados (cristianos, por ejemplo), se comete un doble error. No sólo no se explica la continuidad de esos

signos, sino que al semiotizar a esos actos se los onvierte en digeribles. Felizmente, existen obras que ofrecen un contrapeso al tipo de trabajo representado por Graziano. En los poemas de Hugo Gola, las acciones de los militares durante esos años carecen absolutamente de presencia simbólica.[84] En la novela de Juan José Saer, *Nadie, nada, nunca*[85], se dramatiza el efecto legitimador que la mera narración de la violencia puede crear. En la película de Rafael Filipelli, "Hay unos tipos abajo", la paranoia —personal y colectiva— destruye cualquier significación estable. O en "Cadáveres", el poema de Néstor Perlongher[86], los cadáveres están en la lengua nacional pero no precisamente en sus niveles simbólicos: son más difíciles de ubicar, más inerradicables. Son dos las carencias —no sólo epistemológicas, sino éticas— de método en el libro de Graziano: no deja lugar para lo no significante y congela una continuidad simbólica al aislarla del campo cultural como totalidad heterogénea.

Desde un punto de vista metodológico esta totalidad incluye los ensamblajes de la comunicación social. Consideremos, brevemente, el efecto de los medios masivos. Hasta hace poco, basándose sobre todo en la experiencia chilena bajo la dictadura de Pinochet, se decía que los medios masivos, dada la orientación imperialista, estaban encaminados a debilitar los valores nacionales y que parecía que no había modo de escaparse de ello. Ahora, al contrario, se reconoce que aquella actitud se apoyaba en la supuesta pasividad de los receptores y en la omnipotencia ideológica de los medios, y que la crítica no debe dirigirse aisladamente a los supuestos mensajes que provienen del campo cultural más amplio, sino que necesita considerar los medios como formas de mediaciones culturales, como mediaciones de la memoria popular entre otras cosas. Cuando se toman en cuenta los códigos de recepción, la telenovela, por ejemplo, puede investigarse como lugar de encuentro entre la memoria popular y el imaginario de masa.[87] Otra vez estamos frente a la cuestión de las continuidades y discontinuidades de lo simbólico. Si la televisión convierte las distancias en simultaneidades e inunda los espacios locales de imágenes globales, también es capaz de reformular las materias culturales locales. Las imégenes, por sí mismas, no pueden aportar una respuesta al problema.

El vaciamiento del campo simbólico y las reinvenciones de las continuidades (sea por los grupos subalternos o los hegemónicos) pueden entenderse dentro de un contexto histórico más vasto. Entre las transformaciones que afectan el horizonte actual, está el hecho de que "la noción de una cultura auténtica como un universo autónomo internamente coherente no es más sostenible" en ninguno de los dos

mundos [Tercer y Primer Mundo], "excepto quizá como una 'ficción útil' o una distorsión reveladora". Las citas son de un ensayo de Néstor García Canclini que explora los efectos del hibridismo cultural. Entre ellos está el hecho de que "a fines de siglo, el acceso a perspectivas multiculturales no es exclusivo de escritores, artistas y políticos exiliados, sino de pobladores de todos los estratos".[88] Hay un vasto proceso migratorio que incluye no sólo a las personas sino los materiales simbólicos: no es preciso ser emigrante rural mexicano a los Estados Unidos (aunque puede dar los resultados más llamativos), basta quedarse en casa y encender el televisor para sentir los flujos que atraviesan las fronteras. La hibridación hace inservible una oposición polar entre continuidad y destrucción; entre otras cosas porque el cambio como proceso que requiere una hermenéutica cronológica es menos importante que los desplazamientos laterales. Tampoco se trata de un fenómeno uniformable; por su propia naturaleza requiere perspectivas múltiples.

Desterritorialización / Reterritorialización

La desestabilización afecta a la misma palabra cultura. Ya no sirve para afirmar un compromiso con la meta de la formación de naciones-Estados viables.

> ¿Para qué seguir pensando la cultura en la dirección etimológica, como "cultivo" de un territorio, cuando las fronteras nacionales se vuelven porosas, cuando la desarticulación de lo urbano y de lo campesino pone en duda que los sistemas culturales encuentren su clave en las relaciones de la población con cierto tipo de territorio que generaría comportamientos específicos?[89]

García Canclini señala dos procesos que pueden servir para entender esta situación, la descolección y la desterritorialización:

> Hubo una época en que las identidades de dos grupos se formaban a través de dos movimientos: ocupar un territorio y constituir colecciones —de objetos, de monumentos, de rituales— mediante las cuales se afirmaban y celebraban los signos que distinguían a cada grupo. Tener una identidad era, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una entidad donde todo lo compartido por quienes habitaban ese lugar se volvía idéntico o intercambiable. Los que no compartían ese territorio, ni tenían por lo tanto los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, eran los otros, los diferentes [...] ¿Qué queda de ese paradigma en la época de descentralización y expansión planetaria de las grandes empresas, transnacionalización de las comunicaciones y migraciones multidireccionales?[90]

Responder a la desterritorialización suele resultar difícil sin recurrir a una visión nostálgica. Además, ignorar los movimientos de desterritorialización y caer en la defensa de un pasado que está siendo destruido no constituye una respuesta al pragmatismo neo-liberal de mercado, cada vez más dominante en América Latina. Resulta difícil explicar las continuidades culturales sin recurrir a fundamentalismos. Tomemos por ejemplo el caso de la eficaz promoción de la Guerra del Golfo como una guerra santa, fenómeno que resume las continuidades propiciadas por los Estados occidentales dominantes. No es suficiente decir que la ideología de la guerra santa se remonta a las cruzadas y ver en sus continuidades un rasgo dominante de la superioridad occidental. También es necesario preguntarse qué aspectos de la redistribución de poder regional posibilitaron su reciente resucitación y qué formas comunicativas asumió tal resucitación. Las bases de los desplazamientos y las formas de inscripción necesitan ser analizadas junto al contexto.

Tan pronto como ocurre la desterritorialización, las presiones por la reestabilización y reterritorialización pugnan por abrirse paso. Esto explica por qué resulta difícil pensar dentro de los términos de García Canclini. Las presiones por la reterritorialización son inmediatas y simultáneas y a veces más perceptibles que el movimiento de la desterritorialización. Las continuidades y tradiciones que ocurren a espaldas de la desterritorialización no constituyen por consiguiente retornos al o del pasado, no obstante lo parezcan: "On ne peut évaluer la force et l'obstination d'une déterritorialisation qu'à travers les types de re-territorialisation que la représentent; l'une est l'envers de l'autre" (no se puede evaluar la fuerza y la obstinación de una desterritorialización sino a través de los tipos de reterritorialización que la representan; la una es el reverso del la otra).[91]

Si la realidad de la desterritorialización hace irrelevante una actitud que percibe la destrucción para responder a ella con nostalgia (claro, no me eximo), ¿cómo se pueden evaluar las aparentes continuidades que constantemente reaparecen en occidente? —basta pensar en la guerra santa contra Iraq. Son, en realidad, menos continuidades que neoterritorialidades, y pueden ser tanto globales como locales. Dado que desterritorialización y reterritorialización son simultáneas y ocupan los mismos espacios, la segunda no puede considerarse como el retorno al pasado, ya que se produce dentro de un sacudimiento o pliegue del tiempo-espacio.

La cara más visible del comportamiento de Sendero Luminoso —para retornar a nuestro punto de partida— es obviamente la violencia.

Si bien ésta parece meramente indiscriminada y excesiva, por otro lado tiene una función ejemplarizadora, codificante. O sea, la saña con que trata a las víctimas —degolladas muchas veces— muestra dos aspectos.[92] Aparentemente se trata de borrar todos los signos culturales, dejando un vacío, un silencio. Lo cual, si se considera como táctica, va entroncado con la decisión no sólo de liquidar la presencia del Estado en las zonas "liberadas" sino de eliminar todas las organizaciones populares que no sean el mismo Sendero. Con esta finalidad se ha procedido, por ejemplo, al asesinato de los líderes de los sindicatos mineros de la sierra central, lugares claves del movimiento laboral. El otro aspecto surge de la estrategia de dejar a ellos mismos como la única organización popular. La nueva territorialización autoritaria, por la que Sendero asume características de Estado, se acompaña por un desinterés por la cultura popular andina. En el programa político, desaparecen las diferencias culturales étnicas con la organización de las percepciones según las clasificaciones clasistas.

El efecto acelerador de la violencia en el área andina reside, entre otras cosas, en la rápida disolución de las conquistas gremiales logradas a través de varias décadas. Pero reinstala un régimen autoritario y dogmático. La mezcla de cambio rápido y reinscripción puede rastrearse en las maneras de legitimación de la violencia autoritaria. Sendero sustituyó una violencia ya existente, la que se relaciona con la estructura del gamonalismo, o sea con las relaciones de poder del capital comercial precapitalista. Por eso la violencia podía ser juzgada, debido a la base de apoyo campesina, como "normal", mientras que también aparecía "como fundadora de un nuevo orden".[93] Pero si al comienzo se afectaba a sectores campesinos integrados en la base de la estrutura gamonalista, "luego la categoría 'enemigos de la revolución, o del partido' adquiriría una escalofriante amplitud, pudiendo incluir a todo aquel que se constituyera una traba para los fines de Sendero, o que simplemente no aceptara colaborar".[94] El argumento muestra una simetría casi absoluta con las reglas de la guerra santa que se utilizaron para redactar el notorio Requerimiento del siglo XVI. O sea las codificaciones étnicas de la violencia se utilizan para suplantarlas con el principio de la lealtad o traición al partido. Se puede decir que los efectos de alta velocidad de la táctica de Sendero se acompañan por una simultánea estatificación. Pero si la violencia anti-modernizadora[95], apoyada en una violencia pre-política, resulta lo más visible de esta guerra, ella esconde, sin embargo, una desterritorialización masiva de la cultura andina que sucede a partir de la creciente migración de las poblaciones y de los bienes culturales.[96]

Más adelante, me referiré a la respuesta de los intelectuales peruanos acerca de esta coyuntura.

Crítica cultural en Argentina y Perú

Por ahora, quiero volver sobre la cuestión de las disciplinas en una época de migraciones e hibridismo. Las disciplinas intelectuales, desde luego, no pueden ser inmunes a la desterritorialización de los objetos. Rebasadas sobre todo por lo múltiple de la producción significante y su relación íntima con los sistemas del poder, ya no pueden echar mano a la supuesta cientificidad para defender sus fronteras.[97] Y no sirve como respuesta la blanda agregación de las disciplinas, porque las fronteras se restablecen menos obviamente, aún dentro de la síntesis aparente —debilidad de la que suelen adolecer los *Cultural Studies*, actualmente de moda en Inglaterra y Estados Unidos.[98] Más bien, se trata de entrar por esos lugares en que, como dijo Andrés Bello, todas las verdades se tocan; o sea, hay que lograr que las diferentes prácticas del conocimiento se toquen para descomponer y recomponer los campos culturales. Y a esto habría que añadir la afirmación de Raymond Williams acerca de que el estudio de la cultura está controlado por una preocupación por "our life together", por nuestra vida compartida. Que el estudio de la cultura no se concilia con una actitud neutra.

La crítica cultural, frase poco oída hace una década, se está convirtiendo en una nueva moda intelectual. Pero la presente aceptación de la crítica cultural conlleva el peligro de que se la considere simplemente una puesta al día de prácticas anteriormente existentes, mediante su extensión a nuevos objetos de estudio. La crítica literaria comienza a abarcar las culturas populares, la sociología aprende a apreciar los textos culturales, los historiadores hacen lecturas de los textos estéticos. Todo esto es un hecho obviamente valioso. Pero definirlo así corre el riesgo de dejar fuera lo más importante: que la nueva trascendencia de la reflexión sobre la cultura no sólo obedece a cambios de relación entre las disciplinas en el campo intelectual, sino que obedece a una crisis que ha sacudido a las bases de la socialidad, la política y la cultura. Ahora se ha hecho necesario repensar el pasado, el presente y el futuro de las sociedades latinoamericanas desde el campo cultural. Sin embargo, habría que resistir la nueva tendencia a echar mano a la palabra cultura como cifra y garantía de síntesis y fácil totalidad. Investigar el campo cultural es sondear los lugares que el Estado, padre y madre de las totalizaciones, no ha logrado convertir en continuidades y

homogeneidades, fueran éstas necesarias u excesivamente represivas.

A la luz de todo lo anterior, vamos a considerar las características de dos tradiciones de la crítica cultural que han surgido independientemente en la Argentina y el Perú pero que tienen ciertas semejanzas interesantes. El libro de David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, pregunta por las continuidades históricas que pueden rastrearse entre 1879, fecha de la consolidación de la república oligárquica, y el gobierno militar de fines de la década del setenta.[99] Más precisamente, al documentar el genocidio de los indios en la Conquista del Desierto, Viñas pregunta qué pasa cuando la mayor continuidad está en lo desaparecido, en lo que no dicen los discursos públicos pero que sin embargo satura los sistemas del poder estatal constantemente renovados. Viñas traza el traspaso desde la frontera fija y porosa de los fortines a la frontera móvil pero impermeable, basada en la nueva velocidad de la "santa trinidad" del rifle Remington, el telégrafo y los ferrocarriles, y de allí a las fronteras internas e internalizadas basadas también en última instancia en el ejército ("dieu caché" de la historia nacional) y a las homogeneizaciones económico-sociales y discursivas logradas a raíz de 1879. En el proceso de esta modernidad oligárquica y etnocida se logra que la cultura se haga, como dice Viñas, "ontológica", o sea que parezca basada en leyes naturales, justo en un momento de grandes desterritorializaciones, debidas a la aceleración de la economía capitalista. "Y la violencia ejercida contra los indios y sus tierras se invertía hasta impregnar con su irracionalidad los fundamentos de la república oligárquica".[100]

Viñas no sitúa las continuidades que implica este tipo de afirmación en un inconsciente freudiano, ni mayormente en un efecto de la ideología. Pero tampoco resuelve con claridad el problema de dónde situarlas. Intenta entrar en una zona de relativas densificaciones y estatificaciones utilizando palabras como "calcificación" y "coloidal"[101], términos que a la vez posibilitan el tránsito entre la historia material y la producción significante. Es una problemática que igualmente preocupa a Josefina Ludmer en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*; Ludmer la relaciona con una reflexión muy interesante sobre la legitimidad de la crítica misma. Rehusando el lenguaje especializado de la crítica literaria, su texto se hace permeable al habla común como a las estrategias discursivas del poder. Imita paródicamente la discursividad legal del Estado, especialmente en sus efectos de sobrecodificación, y sus múltiples superimposiciones semánticas, y revela —irónicamente— la complicidad de la crítica

literaria, en cuanto a que sus procedimientos se sustentan en los mismos estatutos enunciativos de los sistemas de poder.

Ludmer formula una estrategia para la investigación de la enunciación (mejor dicho, del campo enunciativo) dentro de límites específicos, los del género gauchesco. Esto permite analizar el género fundacional de la literatura nacional como doble incrustación de la literatura en la organización de la guerra y la vida civil, y vice versa. En este sentido se sobreponen, por ejemplo, la ley en el sentido de código literario, y la ley como código del sistema legal; este proceso permite la penetración del Estado en la producción y recepción literaria y conforma una estabilización conectiva de potencialidades épicas.[102] El dilema que surge, dado todo esto, es: ¿desde qué espacio escribe/habla la crítica? Es decir, si no quiere inscribirse dentro de las estratificaciones que analiza. El problema es tratado irónicamente. En vez de ofrecer un espacio positivo, se ironiza a las legitimaciones del poder estatal.

Dos textos de J. L. Borges, que pertenecen a las márgenes del género gauchesco, pueden servir para revelar los horizontes de éste y del estudio de Ludmer. En "El otro duelo" se desentroncan cuerpo y código: la carrera de los degollados, la crasa inercia de los cuerpos convertidos en cadáveres que todavía sustentan las reglas del juego, desgaja el código de sus soportes materiales. Mueren los cuerpos, vive grotescamente el código. En "Funes el memorioso", el recuerdo infinito, indiferenciado, impide la memoria, y no sólo yuxtapone lo gauchesco con los límites en que se desmorona —Funes es llamado "compadrito" pero su mentalidad resiste por completo a la identidad— sino que también emplaza todas las estabilizaciones, continuidades, incorporaciones y sobrecodificaciones que hacen posible la producción del Estado —y del género gauchesco como sustento de la memoria histórica. La descodificación masiva empuja a los lectores no sólo fuera del género sino de cualquier género, y de algún modo fuera de la cultura misma: haciendo necesaria una redefinición de la cultura para salir de la estatificación, la de la extrema descodificación, la del cuerpo inmovilizado de Funes.

Beatriz Sarlo, en su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, rehúye las fijaciones de género y discurso y define la cultura de Buenos Aires entre 1920 y 1930 como una mezcla, no en el sentido de una agregación pasiva de elementos heredados o recibidos desde fuera, sino en el de formas y discursos que se refuncionalizan creando no un enfoque único sino una multiplicidad de lecturas que se modifican mutuamente. Quedan desterrados los marcos ideológicos,

por ejemplo de la literatura nacional versus la literatura cosmopolita; este tipo de esquematización se sustituye por la densificación del campo literario y cultural, densidad lograda no por la consolidación de las leyes sino por la extraordinaria riqueza de escrituras y lecturas. Sarlo deja que los textos, no los procedimientos teóricos, definan el campo al igual que el método para su composición crítica. El modelo ideal, si habláramos en esos términos, no sería tanto la ubicación múltiple de la voz de la crítica, como dejar que ésta varíe, se desplace según la heterogeneidad moderna del campo estudiado, aprovechando una tensión fértil entre la monografía y las muchas grafías. Queda demostrada la posibilidad de una cultura moderna plural, que resiste a las homogeneizaciones que buscan los actuales sistemas del poder.

Los ejemplos que acabo de mencionar, a los que podrían añadirse otros nombres, se distinguen entre otras cosas por la apertura multidisciplinaria. En el Perú, la necesidad de rebasar las fronteras discursivas ha tenido otra dinámica, aunque igualmente se debe a la actual coyuntura histórica y en particular a la experiencia de la violencia. "Sendero Luminoso cubre todo el territorio nacional, los intelectuales no", ha afirmado Rodrigo Montoya.[103] Para Montoya, existe la urgente necesidad de conseguir una visión integral del Perú[104], por encima de la fragmentación. Entre los recursos disponibles para esta tarea están 1) la tradición de la escritura mestiza, cuyas figuras claves son el Inca Garcilaso, Felipe Guamán Poma y José María Arguedas; 2) la antropología en cuanto estudio de las culturas marginalizadas desde su propia autonomía; 3) la economía, la historia y la sociología en cuanto abarcan globalmente la sociedad. No se trata de construir una totalidad jerarquizada,

> hay dos formas de ver la totalidad. Una, si se mantiene la metáfora del edificio y por lo tanto de la estructura vertical de la sociedad; o si esta totalidad debe ser pensada en términos horizontales, es decir si los fenómenos económicos, culturales y políticos se dan en el mismo plano, al mismo tiempo, y no superpuestos como pisos ecológicos dentro de una estructura vertical.[105]

Para Alberto Flores Galindo, el joven historiador peruano muerto hace no mucho, sólo desde mediados del siglo XX se ha hecho posible "pensar e imaginar el Perú como totalidad".[106] Los cambios históricos que lo han hecho posible son los nuevos flujos mercantiles, la extensión de la red vial, la urbanización y las migraciones. A estos factores que nombra Flores, habría que añadir otro, cuya relación con la modernidad es más ambigua pero que está implícito en todo su argumento: la violencia política englobadora que surge en la última década y media.

Es una violencia que tiene como contexto el fracaso del Estado criollo, rebasado por las actuales experiencias populares e históricamente incapaz de ofrecer estructuras que no opriman a las poblaciones étnicas. Montoya invitó a un grupo de profesores primarios a que ofrecieran sus testimonios sobre la manera en que percibían su identidad. Pregunta uno de ellos: "¿Soy peruano? Realmente ignoramos la razón por la cual esta tierra se llama Perú [...] Yo personalmente soy quechua, vivo como quechua, pero no es grande mi corazón para este territorio que se llama Perú porque este Perú es propiedad de los grandes mandatarios, es el fuero de los que manejan el poder económico".[107] ¿Cómo se puede enfrentar el papel destructor del Estado criollo? ¿desde dónde? Una de las mayores preocupaciones de los estudiosos peruanos a los que me refiero ha sido la necesidad de crear nuevos espacios de enunciación. En ello, el recurso clave ha sido la cultura andina. Otro testimonio del libro de Montoya: "Yo estoy pensando que el Perú ya no es nuestro. La cabeza del Perú está en Lima; su boca olvidó y ya no habla su lengua pues aprendió otra 'más perfecta'. Sus ojos ya no saben mirar las otras partes de su cuerpo [...] ¿Será que ya está seccionado en partes el Perú? ¿Volverá a mirar, oír y hablar, cuando la cabeza vuelva a su cuerpo?".[108] La idea del cuerpo disgregado se articula desde el sustrato mítico de Inkarri, figuración histórica-utópica del Inka. Aquí se ve otra vez la capacidad de una memoria andina para dar sentido a las experiencias, recomponer los fragmentos y suministrar una imagen del futuro.[109]

La necesidad de imaginar un nuevo Estado, no basado en la modernidad etnocida, se encuentra con el problema de cómo combinar la pluralidad cultural con una racionalidad organizativa. Uno de los caminos propuestos pasa por una reconsideración de la magia[110], orientada por las reformulaciones populares de ella dentro de los nuevos contextos sociales. Éstos incluyen la intersección entre la violencia generalizada (económica a la vez que política) y lo inadecuado de los lenguajes públicos, del imaginario social dominante, y de las respuestas políticas tradicionales. En este escenario, las creencias mágicas andinas, resemantizadas, se han manifestado en las ciudades. Tal es el caso, por ejemplo, del pishtaku, figura que se origina en los tiempos coloniales. El pishtaku degüella a los seres humanos para sacarles grasa. Antiguamente, ésta se decía que se utilizaba para fundir campanas y fabricar velas; en el siglo XIX, para las locomotoras; en los años '60 para los cohetes de la NASA. Pero en 1987 aparecieron en Huamanga, una ciudad inundada por migrantes que se escapaban de la violencia. Vestían impermeable amarillo y llevaban metralleta,

machete y un carnet proporcionado por el presidente de la República.[111] La grasa que extraían en este caso se destinaba a remedios y a productos de belleza, y la plusvalía obtenida iba a pagar la deuda externa. El pishtaku obviamente es un personaje vampírico y en él la magia está muy lejos de ser una práctica meramente arcaica y floklórica; sirve, al contrario, para diagnosticar la modernidad capitalista.[112] Además, el pishtaku no tiene sentido definido, no puede ser interpretado dentro de la racionalidad económica y social manejada no sólo por los grupos dominantes sino por el sistema educativo y la mayoría de los intelectuales. Implica una sociedad de relaciones coloniales y responde no a una lógica clasista sino étnica.

Cuando los pishtakus aparecieron en Lima en 1988, metamorfoseados en conjunto de médicos gringos, con ayudantes de mandil blanco que recorrían los pueblos jóvenes para secuestrar niños y sacarles los ojos para trasplantes, se suscitó un debate sobre si los saca-ojos representaban una regresión a las identidades étnicas. Según este punto de vista, el tránsito desde las identidades étnicas a las clasistas, presupuesto de la creación de una sociedad nacional, se habría interrumpido por Sendero Luminoso, dando lugar a un colapso del tejido social y el repliegue a identidades locales y étnicas. El punto de vista opuesto decía que, al contrario, si la renuncia a las identidades étnicas era necesaria para la modernidad, entonces se trataba de una modernidad etnocida.[113] Si estas percepciones mágicas son respuestas a un vaciamiento simbólico, ¿implicarían también el retorno a identidades premodernas, u ofrecen una base posible para una racionalidad alternativa, o son simplemente proyecciones de una angustia que no encuentra otra salida? Es claro que no se sabe todavía; pero también es claro que la pregunta sólo puede hacerse desde una nueva actitud hacia el campo cultural.

4. La hermenéutica diglósica en los trabajos de Martín Lienhard

La necesidad de redefinir el *corpus* literario de América Latina comenzó a ser ampliamente aceptada hace alrededor de diez años. La cuestión suponía alejarse de definiciones basadas en una "visión oligárquico-burguesa de la literatura".[114] Una importante contribución a dicho proceso de repensamiento fue el estudio de Martin Lienhard sobre la última novela de José María Arguedas (Lienhard, 1981). Al

mostrar cómo las prácticas de la cultura andina popular habían resultado principios composicionales en el texto, interfiriendo o desplazando los modelos narrativos occidentales, y dando forma a una visión alternativa del pasado, el presente y el futuro del Perú, este libro renueva los parámetros para la crítica de Arguedas. Los dos libros recientes de Lienhard tienen un propósito aún más amplio[115], cual es, por una parte, demostrar la existencia de un *corpus* diferente de "literaturas alternativas", mestiza y nativa, en América Latina; y por otra, explorar los diversos modos de leerlas. Las dos operaciones son interdependientes.

Aquello que resulta extraordinario en el trabajo de Lienhard no es solamente la tarea de revelación de ciertos materiales, sino también la puesta en evidencia de la ceguera que los había hecho invisibles hasta ese momento. Los estudiosos —con ciertas excepciones como Arguedas, Lara, Brotherston, Millones, por ejemplo— han tendido a considerar dichos materiales como literatura precolombina, como documento histórico o como folklore. Por consiguiente, las prácticas literarias de las culturas mestiza y nativa desde 1492, han tendido a permanecer ocultas —ello forma parte, por otro lado, de la escandalosa denigración intelectual de la américa indígena, que respuestas críticas al quinto centenario han contribuido a rectificar.[116] Históricamente, la principal causa de esa invisibilidad ha sido la reducción y domesticación colonial de los lenguajes y culturas nativos, y la insistencia concomitante en interpretar su expresión literaria en términos de paradigmas que tienden a hacerlos desaparecer como literatura. Para dar un ejemplo, la *Crónica Mexicana* de Tezozomoc pretende traducir un mundo cultural nahuatl a un idioma y a formas discursivas europeas. Pero ¿qué sucede si esta *Crónica* se lee a la luz de la diglosia cultural de las poblaciones nativas?[117] —o sea, a través de la práctica de doble significado o doble visión donde el idioma, los discursos y los íconos de poder colonial sirven para ocultar y preservar un contenido nativo prohibido. En tal caso, como muestra Lienhard, las características sintácticas, etimológicas e icónicas expresan "el predominio de un pensamiento autóctono" y su persistencia oral-visual.[118] Pero ¿qué clase de lector podría apreciar esto? Ciertamente no un hablante nahuatl monolingüe, dado que el texto está escrito en español. Por lo tanto, existe una separación entre "el dueño de la escritura" y "el depositario de la memoria oral", para usar los términos de Lienhard. El último se refiere a lo que aún es la práctica "literaria" posiblemente mayoritaria en América Latina. Una comprehensión del texto en todas sus dimensiones requeriría un lector de tipo nuevo,

bilingüe y bicultural. A este punto el círculo puede ser completado: lo que ha evitado que este tipo de lector exista, entre el primer período colonial y el presente, son las mismas fuerzas racistas y discriminatorias que han oscurecido las literaturas alternativas por debajo de las definiciones europeizantes y criollas de aquello que es y no es literatura.

Pero *La voz y su huella* no es un libro que pone lo oral y lo escrito como una polaridad. La expresión literaria escrita de las *subsociedades* (el término es de Lienhard) que han sido predominantemente orales, es por sobre todo una acción cultural que ocurre dentro de la dominación colonial y que tiene que negociar con la tecnología comunicativa del poder colonial. Por este motivo, dicha expresión es fundamentalmente híbrida. En ese caso la oralidad no aparece como algo puro y utópico. Lienhard indaga en el modo en que la nobleza nativa sobreviviente de Mesoamérica y la región Andina buscó apropiarse del poder de la escritura, fetichizado por el español, para la defensa de sus propias tradiciones, y cómo, además, la historia subsecuente de esas literaturas alternativas incluye como hilo principal la subversión de los usos dominantes de la escritura. La gran cantidad de declaraciones de nativos, reunidas durante los primeros años de la colonia para facilitar el control colonial, puede ser también considerada como contribuyente de dicha subversión. Y a pesar de que la distribución social desigual de la escritura y la lectura determinó que los textos de los siglos XVI y XVII estuvieran dirigidos a sectores hegemónicos, el carácter híbrido de dichos textos, esto es, su combinación de la institución de la escritura con la memoria oral, significaba también que su futuro y posible lector no se reducía únicamente a grupos hegemónicos. "Cuando logran dar con un público más adecuado, capaz de leerlos a partir de su intertexto 'oral-popular', su función comunicativa —y su significación— se modifica sustancialmente." Lienhard ejemplifica este punto con Titu Cusi: "Aunque destinada al rey español, la Relación de Titu Cusi [. . .] se convierte, si los sectores marginados hoy se apropian de ella, en un texto capaz de fortalecer su identidad socio-cultural."[119] Esta curiosa atención a la producción y recepción dual (heterogénea, híbrida) de los textos, bien podría ser tenida en cuenta por quienes celebran con ligereza el carácter supuestamente revolucionario de la literatura de *testimonio*, actualmente de moda.

Lienhard desafía en un modo bastante directo aquellas definiciones de literatura latinoamericana que aún prevalecen en los círculos académicos y editoriales: la noción de una corriente evolutiva única, liderada por un grupo que, no obstante sus transformaciones a través del tiempo, parece siempre "el de los letrados o intelectuales europeos

o 'europeizados', es decir, impregnados de la cultura europea y occidental".[120] ¿Cuáles son los orígenes de esta noción? La destrucción de los antiguos sistemas de equilibrio entre las prácticas oral y escrita —esta última representada predominantemente por los sistemas gráficos mesoamericanos y el *quipu* andino— y la imposición arbitraria de un fetichismo europeo de la escritura que condenaba como ilegales "las diabólicas 'escrituras' antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral".[121] Si el "grado cero" de esta literatura latinoamerica *oficial* es la deposición del escriba que relató cómo Colón tomó posesión de la isla de Guanahani, entonces el "grado cero" de la literatura alternativa podrían ser los informes (*probanzas*) de las creencias nativas producidas por misioneros los primeros años de la dominación colonial. Como comenta irónicamente Lienhard, "el discurso indígena entra en la cultura escrita occidental por la puerta de servicio".[122]

Esta característica no es sin embargo indicativa de la cantidad de esas *otras* literaturas, ni de su importancia. La amplitud de propósito de *La voz y su huella* es impresionante: abarca desde el siglo XVI hasta el siglo XX, las tres áreas principales de los discursos nativos —Mesoamérica, los Andes y las regiones de habla guaraní del Paraguay y el Brasil— cada una marcada por diversas configuraciones históricas de los idiomas y culturas nativos dentro de las estructuras de poder coloniales. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* abarca los mismos períodos y áreas, con el agregado de la región de los Andes del Norte (Colombia y Venezuela), el Caribe continental y la Pampa Argentina; ofrece casi cuatrocientas páginas de evidencia de las incursiones nativas en la palabra escrita; un corpus entero, hasta ese momento no reconocido debido a las sobrevaluaciones románticas de la oralidad, o por una incapacidad de percibir las resemantizaciones nativas del idioma dominante —a pesar de que recientes investigaciones antropológicas enfatizan los usos de documentos escritos dentro de las comunidades nativas.[123] No obstante las cartas y otros textos utilicen a menudo estilos y procedimientos retóricos de los discursos occidentales, ellos expresan sin embargo una voz indígena para quienes son capaces de escucharla.

¿Cuáles son las operaciones particulares que han hecho inaudibles e invisibles las voces y discursos nativos? Ellas comenzaron cuando los extirpadores de idolatría y otros funcionarios coloniales reunieron los testimonios nativos. No sólo los informantes nativos no tuvieron control sobre la versión escrita de sus declaraciones, "mucho menos todavía lo tienen sobre el uso que hará el nuevo emisario —el editor— del texto: sus testimonios son el discurso cautivo y secuestrado".[124] En

forma similar, las cartas y otros documentos necesitan ser leídos a contrapelo de la retórica y el estilo epistolar occidentales que sus productores nativos tuvieron que usar para reclamar ante las autoridades. Leídos de este modo, los documentos resultan archivos de la visión histórica nativa. El objetivo de la colección reunida por Lienhard es proveer los materiales y sugerir las aproximaciones para rescatar "la voz indígena soterrada".[125] El método clave para hacer perceptible este material nativo consiste en comprehender las "pantallas deformantes" ubicadas entre el discurso nativo viviente y su reproducción en documentos escritos. El método podría ser extendido al campo entero de las literaturas "alternativas", es decir nativas y mestizas; en ese sentido, sería útil realizar un inventario de los factores deformantes. Entre ellos se incluirían la imposición de periodizaciones inapropiadas por la historiografía criolla, la ignorancia de los géneros nativos, y la interpretación de la máscara de la conformidad como un rostro verdadero en lugar del reconocimiento de los signos de insubordinación que hay "detrás" —en realidad, al costado, para quienes quieren ver— de ella. Conviene dar algunos ejemplos breves de esos factores deformantes que mencionamos. Respecto del primer tipo, la emancipación de la metrópolis colonial, en lugar de mejorar las condiciones de los grupos nativos, trajo un deterioro drástico, una nueva guerra promovida por los hacendados; las expresiones nativas de aquella época deben ser interpretadas a partir de este trasfondo histórico y no del de la temporalización criolla. Respecto del segundo tipo, establecidas las características del *género* del homenaje ritual al Inca, éstas pueden ser detectadas en el drama colonial *Ollantay* a contrapelo del uso que hace dicho texto de las formas de drama renacentista español; de esta forma las configuraciones del discurso nativo comienzan a emerger en detalles textuales. El tercer tipo de *pantalla,* la de la máscara del conformismo, debe ser comprendido a través de una particular operación de lectura, donde la ambivalencia de los signos y figuras es revelada al colocarlas contra un doble trasfondo. Las prácticas religiosas nativas pueden servir para reconocer estas ambigüedades: la aceptación aparente de la fe cristiana y la mantención paralela de la religión nativa. De esta manera en los informes hechos por empleados coloniales, las declaraciones de los nativos muestran conformidad pero denotan resistencia a través de detalles sobre los que no se insiste. Estos rasgos surgen de relaciones de poder reales, no de estructuras *"psicológicas";* una comprensión de las tácticas comunicativas nativas frente a la dominación puede ser revelatorio para la lectura de textos que, como

los de Juan Rulfo, se sitúan tan aparentemente distantes de aquellos testimonios nativos.

Las posibilidades que emergen de los métodos ejemplificados por Lienhard son de vital importancia. Por supuesto son métodos que se superponen con la etnohistoria, la cual ha sido una fuente inspiradora para su obra, según él mismo ha afirmado. Pero su contribución radica por sobre todo en mostrar que las prácticas de lecturas requeridas no necesitan involucrar un canje entre un trasfondo o contexto por otro (un mundo europeo por otro nativo), sino dirigir la atención a prácticas verbales específicas contra un doble trasfondo. La cuestión aquí es la necesidad de definir lo mestizo no como una nueva integración sino como "la esfera de lo 'híbrido', el conflicto entre los sistemas de signos autóctonos y los de origen europeo".[126] Uno de los procedimientos más interesantes que emplea Lienhard es la yuxtaposición de varios textos en modo tal que un discurso nativo "sepultado" emerge gracias a corroboraciones y suplementaciones mutuas —por ejemplo, el homenaje ritual al Inca, sea en Betanzos, Titu Cusi o el *Ollantay*. Los capítulos más imaginativos son aquellos sobre Guaman Poma y Arguedas y sobre Montoya y Roa Bastos, donde las distancias cronológicas se acortan por similaridades discursivas y manifestaciones de lo imaginario en la larga duración, produciendo —a la manera de un holograma— nuevas configuraciones de gran poder y belleza, mostrando la capacidad del conocimiento y la visión histórica nativos para desafiar aquellos puntos de vista que aún predominan en la literatura y la historiografía latinoamericanas. En el ámbito de los estudios literarios, el problema no ha sido un tardío despertar a la crítica postcolonialista y postmodernista sino una falta de relación con los actuales "receptores" nativos, una resistencia a la doble visión y una renuencia a trabajar junto con otras disciplinas.

El potencial explorado por Lienhard es el de una revolución copernicana, para usar una de sus analogías. Falta mucho por realizar, y "sólo un trabajo colectivo y pluridisciplinario" puede superar las dificultades.[127] La obra de Lienhard es, en parte, una arqueología de la escritura indo-mestiza. Su propia arqueología nos llevaría no tanto a Garibay o León-Portilla, a Wachtel o Rostworoswski, como a Guaman Poma y a Arguedas, y de aquí, al interés que ellos demuestran por los lectores nativos y por un futuro en el cual la escritura y el mundo oral puedan interactuar libremente, sin las restricciones de una herencia colonial.

II. Novelistas

1. Vargas Llosa y el lugar de enunciación autoritario

Cuando se le preguntó a un grupo de intelectuales latinoamericanos, en una encuesta, por su actitud hacia los pronunciamientos de Vargas Llosa sobre la nacionalización de la banca en el Perú, sus respuestas revelaron el supuesto de que sólo estaban disponibles posiciones de ataque o de defensa.[1] Con esto las contestaciones se sometían a la modalidad escogida por Vargas Llosa: la polémica como estilo discursivo, el argumento *ad hominem* como despliegue de capital ético, y el capital ético como la forma, por excelencia, de la verdad. Otra dificultad que impide abordar el tema que nos proponemos reside en la necesidad de desenredarse de un debate cuyos términos se han fosilizado. Los cambios del mapa político desde los años '60 requieren una renovación del discurso. Es por esto que quienes interpretan la posición actual de Vargas Llosa como resultado de una evolución o una traición, quedan atrapados dentro de la polémica, sin distancia crítica.

Las posiciones por las que ya tiene notoriedad suelen retrotraerse al caso Padilla, cuando éste en realidad sólo las sintomatiza. Uno de los sitios en que las características del lenguaje polémico comienzan a perfilarse es en la serie de artículos publicados en respuesta a Ángel Rama a raíz de lo dicho por éste sobre el libro de Vargas Llosa *García Márquez. Historia de un deicidio*.[2] Rama, por su lado, critica la noción de los "demonios" (fuente, para Vargas Llosa, de la creación literaria) por acarrear un peso arcaico y teológico que individualiza el proceso de la escritura y la coloca fuera de la esfera de los actos sociales.[3] Un vocabulario marcadamente cristiano, por otra parte, permea la respuesta de Vargas Llosa: se atribuye a Rama un "terrorismo" que llega a ser un acto de "excomunión" y "anatema", que no dista mucho de "el chantaje ideológico de una nueva inquisición surgida en el seno de la izquierda".[4] Pero el dogmatismo judicial que se le atribuye al interlocutor también define las reglas del combate. "Dogma", "idolatría" y "mandamiento" son los males que Vargas Llosa, en un artículo sobre

Camus, encuentra en sus contrincantes.[5] Más allá de una función inmediata condenatoria, tal vocabulario produce un lenguaje que enjuicia al adversario y en el mismo acto se autojustifica como respuesta necesaria; el lenguaje religioso se traslada de objeto de la crítica en modalidad de juicio y de esta manera empieza a controlar las bases del debate. Y cuando se le condena al enemigo desde el mismo estilo de pensamiento que se le atribuye, estamos ya en un territorio maniqueo donde tener ideas correctas garantiza la verdad, y el crítico y lo criticado llegan a parecerse.[6] Así, para citar un ejemplo más, Vargas Llosa llama al Che Guevara y a Frantz Fanon, profetas apocalípticos que convirtieron sus ideas en una religión.[7] Aunque quisieran presentarse como pragmáticos, el tono de estas condenaciones del "fanatismo" dista mucho de ser pragmático. El polemicismo recurre a modelos religiosos, judiciales y políticos, no con el objetivo de buscar la verdad sino con el de legitimar una verdad dicha en forma de juicio e impuesta por la autoridad autoconferida.[8]

Blanco principal de estos juicios han sido los llamados "intelectuales baratos". Su "fanatismo", "estrechez dogmática" y "catecismo marxista" son atribuidos a "la ideología revolucionaria [,] convertida en un arma para excecrar al adversario y birlarle los puestos, para satanizar a los que hacían sombra y promover a los compinches...".[9] Esta categoría se ensancha, a la vez, para incluir a todos los "intelectuales progresistas", descalificándolos para el diálogo. Para la polémica, como forma discursiva, las reglas del juego consisten en no reconocer al otro "como sujeto con el derecho de hablar, sino de abolirlo, como interlocutor, de cualquier diálogo posible".[10]

No se trata, sin embargo, de buscar defectos de estilo en Vargas Llosa. Lo importante son sus métodos comunicativos. Él no intenta simplemente destrozar a sus adversarios, ni basta una hipótesis de un malhumor personal para explicar su conducta.[11] Están en juego, de un lado, la disputa por la legitimidad del hablante y, del otro, la dificultad de defender el liberalismo dentro de un ámbito que no ofrece las condiciones históricas para el debate liberal. De éste, el aspecto que más le ha preocupado es el individualismo, el proyecto de una sociedad basada en la idea de la autonomía individual. En sus cuatro primeras novelas (si exceptuamos *Los cachorros*), se delinea sin misericordia el fracaso del individualismo liberal en el Perú. Abandonó este territorio estético y moral precisamente cuando el gobierno militar de Velasco llevó a cabo las que eran probablemente las reformas sociales más importantes del siglo, reformas que también hicieron posible una modernización amplia tal como ningún gobierno anterior había logrado.

Este fracaso histórico de las capas medias que se mostraron incapaces de realizar la modernización social, lleva, en la historia de las novelas de Vargas Llosa, al abandono de la crítica a la burguesía y a una creciente impaciencia con la ausencia de instituciones y comportamientos liberales, que se achaca primero a los militares y luego cada vez más al supuesto fanatismo e inmoralidad de la izquierda. Las novelas de los años '70 se orientan hacia la comedia de costumbres, donde el fracaso del liberalismo se compensa por una ironía consensual y superior, surgida de los valores de la clase media, desde los cuales el individualismo (en una sociedad ya más modernizada) puede funcionar con más confianza como una ideología.

Puede retrotraerse hasta las primeras novelas el fenómeno contradictorio de un liberalismo polémicamente impuesto. Aunque *La ciudad y los perros* se deja leer como una novela democrática en cuanto a que se les permite hablar a todos los sectores desde los criterios de verdad que ellos escogen, una segunda lectura, agotado ya el suspenso, revela la operación de una omnisciencia encubierta, que produce el *pathos* seductor dentro de una modelación trágica de los hechos. El conocimiento, tan necesitado por los personajes, está supeditado a la piedad —como ha dicho el dramaturgo Howard Barker, "la piedad es una barrera que hay que atravesar para conseguir el conocimiento"—[12] y cuando llega, solamente genera conformidad a las jerarquías de la violencia y produce una pérdida de inocencia en vez de inventar nuevas posibilidades de respuesta. Esta inocencia ahistórica, cuya destrucción se perfila por todas las novelas de Vargas Llosa, se emparenta con aquel mítico contrato original del que la ideología individualista deriva la sociedad, tema al que volveremos más adelante.

De estas primeras novelas, la más abierta, tal como ha señalado la crítica, es *La casa verde*. Ofrece la mayor variedad de voces y experiencias sociales, colocadas en yuxtaposiciones cambiantes e inacabables, con mudas formales exuberantes que exploran la pluralidad de la sociedad y de la cultura peruanas. *Conversación en la Catedral* posee, igualmente, una fuerte dimensión dialógica, que produce un análisis del poder a través de la exposición de todas sus voces, tanto sumisas como dominantes. Pero, más allá del suspenso, se va creando un espacio no dialógico, una situación de impotencia voyeurística, casi una fascinación con el olor del poder que trasciende las diferencias y sustituye la piedad y el *pathos*. *Los cachorros* se interpone entre estas dos novelas, en un sentido no sólo cronológico. En este texto, probablemente el más radical de todos, la marcada ausencia del diálogo va subrayando el efecto castrador de lo social; el

individuo, desnudo de inocencia, se descompone y se recompone en un espacio retórico constituido por la marcación social del género, la modelación de la identidad social por el machismo, y la formación de la persona por los valores de la familia y el trabajo dentro de un ambiente urbano conformista. El poder, en este contexto, funciona como una penetración directa por una voz, la voz castrante por la que la persona debe ser invadida para llegar a ser individuo, ya que la individualización resulta en la homogeneización, según las necesidades del Estado liberal.[13] Esta voz, además, resulta ser el vehículo para la imposición de la modernidad, desnudada ésta de toda coartada democrática y alineada con la penetración aculturativa de la industria cultural de Estados Unidos.

Con *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor,* la escritura literaria de Vargas Llosa se distancia de la crítica apasionada de la destrucción social. La seriedad moral se traslada a los ensayos políticos, que abogan por la primacía de la ética por encima de la política. Es en el largo ensayo sobre Albert Camus, publicado en *Plural* cuando Octavio Paz era director, que esta idea se desarrolla más prolijamente. Aquí invierte su antigua preferencia por Sartre sobre Camus para marcar definitivamente la ruptura con el socialismo. Se utiliza la crítica moral que ejerce Camus contra la ideología para colocar juntas "todas las dictaduras ideológicas de izquierda como de derecha".[14] Notemos el empobrecimiento del discurso político. Junto con una actitud globalizadora que achata las diferencias históricas, el lenguaje tiende a hacerse impermeable, perdiendo exactitud referencial y precisión analítica: "La experiencia moderna nos muestra que disociar el combate contra el hambre, la explotación, el colonialismo, del combate por la libertad y la dignidad del individuo es tan suicida y tan absurdo como disociar la idea de la libertad de la justicia verdadera".[15] Aquellos adjetivos intensificadores de la emoción ("suicida", "absurdo"), siempre típicos del estilo de Vargas Llosa, dejan de ser riesgos asumidos y al contrario refuerzan con polaridades blancas y negras unas frases que después de los tiempos de Camus han perdido su capacidad de análisis ético para convertirse en propagandísticas.

La postura moral de Vargas Llosa tiene por limitación principal el hecho de que la mayor parte de su obra ensayística desde 1975 ha asumido el pragmatismo como actitud práctica. El nivel moral ya no se elabora, como ética, comportamiento o relación con la belleza. Sin embargo, se despliega como soporte indipensable del discurso político la propuesta de una autoridad moral propia, permitiéndole escribir

como testigo distinguido y juez autorizado de los acontecimientos; por ejemplo, en El Salvador o Nicaragua. En lugar de una ética capaz de cuestionar las posiciones y fórmulas políticas, o de un conjunto de principios que no se apoyen en la autoridad de una persona sino en su eficacia explicativa, él establece su persona como lugar de autoridad; por ejemplo, al oponerse a los intelectuales supuestamente venales. Lo cual, obviamente, se reconoce como la modalidad de un político profesional y no de un intelectual, socavando esa legitimidad intelectual que había buscado preservar. Cabría preguntarse si estos argumentos *ad personam* tal vez constituyan una retórica del yo no maculado, una transposición del relato literario de la inocencia, ahora objeto de la sátira de *La tía Julia y el escribidor*. Por cierto, existe un vínculo entre el establecimiento de la autoridad moral y la estrategia del *Informe de la Comisión de Uchuraccay*[16], que se desliza constantemente entre lo ético y lo pragmático. La Comisión, encargada por el Presidente Belaúnde para informar sobre el asesinato de ocho periodistas en la sierra ayacuchana en 1983, utiliza tres grados de "convicción" para legitimar su autoridad: "total", "relativa" y "dudosa". No se hace referencia alguna al proceso de verificación ni se esclarece el estatuto epistemológico de la "convicción", criticada por Pablo Macera por ser un término casi "teológico".[17] Que la subjetividad que sustenta la "convicción" podría estar permeada en mayor o menor grado por las razones del Estado es algo que resulta impensable dentro de los términos del documento.[18]

Para contestar el discurso de las ciencias sociales, que iba ganando un considerable peso político durante la década del '70, Vargas Llosa coloca a los científicos sociales bajo una censura global, alegando una repetición burda de lugares comunes marxistas y una conducta oportunista. Tales descalificaciones totales de los oponentes caracterizan la estrategia del privilegio ético, que supuestamente se justifica por el imperativo de establecer un espacio liberal. Éste se define en la práctica por la obtención del camino medio con la relativización de las ideas de izquierda y de derecha. Lo que resulta, sin embargo, no es el pluralismo: por ejemplo, la crítica al desarrollismo con términos tales como "mutilación", "injusticia", "tendencia niveladora", "el desarrollo uniformiza", se neutraliza con un léxico simultáneo de "civilización", "progreso", "integración cultural" y con afirmaciones tales como que la cultura andina "no se desarrolló".[19] Como resultado, se disuelven las diferencias entre el pluralismo cultural y la aculturación.

Ha sugerido Mirko Lauer que, aunque asuma una postura liberal, Vargas Llosa no ha respetado las reglas del juego, tanto por su parcialidad (el no haber dirigido su mirada crítica hacia el capitalismo, por ejemplo) como por el no haber propuesto un conjunto de principios positivos: "la esencia del liberalismo no es la denuncia, sino la formulación de los principios sociales, incluso filosóficos, capaces de sustentar esa libertad individual para todos que esta doctrina postula".[20] Al referirse constantemente en los años setenta a la necesidad de defender la libertad contra la ideología y el totalitarismo, Vargas Llosa se atribuía la autoridad de un debate consagrado (Camus, Popper, Berlin), pero las realidades históricas cambiaban, con el neoliberalismo, las dictaduras del Cono Sur, la política de ajuste del FMI, la explosión de la deuda nacional y el colapso de los precios de las materias primas. Ya en el 1980 estaba alineado con el belaundismo y había empezado a mezclar el lenguaje del liberalismo clásico con el neoliberalismo. La libertad había dejado abiertamente de ser un principio de limitación ética para convertirse en instrumento de legitimación política.

Consideremos, en este contexto, las varias etapas de su carrera. En los años '60, invocaba las vidas de Sebastián Salazar Bondy y Carlos Oquendo de Amat como índices de marginación social del escritor peruano. Es bastante claro, retrospectivamente, que su situación no era paralela a la de ellos, dado que él buscó y obtuvo un nuevo público histórico de clase media y de este modo se ubicó legítimamente dentro de los circuitos dominantes de la comunicación social. Al aceptar el premio Rómulo Gallegos en 1967, paso clave hacia el éxito internacional, a la vez que hablaba de Oquendo de Amat introdujo el concepto de los "demonios personales", divorciando las motivaciones del escritor de todo contexto histórico. Una década más tarde, encuentra que José María Arguedas había sido víctima de la politización del escritor.[21] Lo evidente es que las últimas obras de Arguedas, a las que se refiere Vargas Llosa, movilizan el panorama más amplio de la cultura e historia peruanas, cosa que no hacían las de éste en la década del '70. Cuando él deviene una figura cuya autoridad y opiniones pueden sindicarse internacionalmente, los modelos de orden y seguridad que maneja habían llegado a ser las democracias del norte, sobre todo la Inglaterra de Margaret Thatcher. Para explicar esta trayectoria, que termina con una relación estrecha con el poder político, Lauer comenta que buscando un papel social para el intelectual, Varga Llosa se descubrió dentro de un papel político, dado que las estructuras del poder en el Perú no permiten otros papeles.[22]

Las ideas que maneja al finalizar la década del '80 son principalmente las de Hernando de Soto. El populismo neo-liberal le ofrece una solución al problema mayor de su programa liberal, la existencia de la violencia estructural. Las víctimas de la injusticia se transforman ahora en los protagonistas del capitalismo popular. La libertad ahora significa liberar a los ciudadanos del Estado, quedando suplantadas las críticas marxistas de éste. ¿Cuáles podrían ser las consecuencias de este tipo de programa? Se supone que las organizaciones populares que surgieron como respuesta al desarrollo capitalista, como los sindicatos obreros y campesinos o los comedores familiares, tendrían que ser destrozados para no estorbar el proceso.[23] Así como también esos servicios y protecciones estatales, por imperfectos que sean, que las mayorías habían conquistado a través de los años. La posibilidad de que el grado de destrucción social desatado por tal programa podía ser mucho mayor en el Perú que en Estados Unidos o Gran Bretaña, era impensable.

La pregunta a la que no dan respuesta ni Vargas Llosa ni De Soto es quién gobierna a quién y con qué formas de control estatal —ambigüedad ésta que recuerda al thatcherismo, que combina modelos sociales derivados tanto de Locke como de Hobbes.[24] El mito ahistórico de un contrato social "libre" continúa produciendo sociedades jerarquizadas y destructivas. En fin, de la misma manera que el liberalismo económico todavía no ha producido la democracia en América Latina (la historia de Inglaterra no tiene por qué repetirse de este modo), tampoco existen razones para creer que las condiciones básicas para una democracia efectiva (salud, educación, legalidad, seguridad material) se lograrán por parte del neo-liberalismo.

De Soto anuncia su meta con bastante claridad: "escapar del atraso y avanzar hacia la modernidad".[25] Esta constitución de la nación que la burguesía no había logrado realizar durante más de un siglo y medio, se realizará apocalípticamente por los pobres.[26] Este nuevo discurso tiene como una de sus metas la desaparición de la década del '70 —período de acciones de participación y representatividad muy significativas— detrás del horizonte del individualismo como finalidad de la historia. La soberanía del individuo representa, para Vargas Llosa, la culminación ética del quehacer histórico, y merece igual reconocimiento que los grandes descubrimientos científicos de la edad moderna.[27] Con el fin de señalar los corolarios políticos de esta actitud, conviene utilizar la crítica del liberalismo individualista que hace Macpherson: una individualidad que "sólo puede realizarse mediante la acumulación de la propiedad [. . .] constituye necesariamente un

colectivismo", en el sentido de que se requiere "una transferencia general de los derechos individuales para generar una fuerza colectiva suficiente para la protección de la propiedad"; o sea, un Estado liberal,[28] heredero de aquello que surgió en la Italia del Renacimiento, el Estado protector de las formas de propiedad capitalistas. Y si analizamos el término "los pobres", podría traducirse como aquellos a quienes los sucesivos proyectos liberales no han logrado integrar dentro de un modelo nacional homogéneo, o sea el campesinado indio y mestizo y la gran población de los barrios marginales que incluye a los inmigrantes rurales. Históricamente, estos grupos no han querido transferir sus derechos al Estado; han conservado, más bien, modalidades propias de organización colectiva. Para ellos la estrategia de Vargas Llosa y De Soto equivale al despojo. La otra crítica principal de Macpherson consiste en que "la individualidad plena para algunos [...] se produce por el consumo de la individualidad de otros".[29] El nuevo discurso vargasllosiano provoca la desaparición mágica de este rasgo por el reciclaje de los mitos originarios del capitalismo. La postura nueva tiene la ventaja de convertir a "los pobres" en protagonistas de su apocalíptica desaparición social. De otro lado se disfraza de libertad individual un programa de uniformidad cultural, ya que una de las finalidades de *El otro sendero* viene a ser la creación de un antídoto a una posible revolución cultural que rechazaría la modernización distorsionada, virtualidad que se explora en la novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Mientras otros escritores peruanos como el Inca Garcilaso, Guamán Poma, Mariátegui, Haya de la Torre, Vallejo y Arguedas han considerado a las culturas no occidentales del Perú como ingrediente vital para la construcción de una cultura nacional, Vargas Llosa se ha aliado con el empuje homogeneizador de la metrópoli, y ha propuesto que el nacionalismo cultural no tiene validez, que la dependencia cultural no existe y que una cultura tipo *Selecciones* es inevitable.[30] Los varios ensayos sobre Arguedas sirven como índice de sus cambios de posición con relación a la cultura peruana. En 1964 alabó a Arguedas por su fidelidad a la realidad social, por el logro de un "verdadero realismo literario".[31] Más tarde, en un ensayo publicado en Cuba en 1966, llama a *Los ríos profundos* "un testimonio alienado sobre los Andes", hábilmente contraponiendo la propuesta cubana del testimonio como la verdad social de la literatura contra el "animismo" entendido como una alienación personal y social, para así conseguir la neutralización de ambos.[32] Se reduce la cultura andina al "animismo" del protagonista, cuya supuesta irracionalidad descalifica la validez

del texto como indagación de lo nacional. En el prefacio que escribió a *Hombres de maíz* reconoce la riqueza de la cultura indígena, pero solamente en cuanto que pertenece al pasado. Porque de otra parte se la circunscribe dentro de las categorías de la "mentalidad primitiva" y los arquetipos junguianos, incapaz de constituir una racionalidad contemporánea.[33] En el discurso que pronunciara al incorporarse a la Academia Peruana, coloca a Arguedas dentro del concepto de los *demonios,* reduciendo de esta manera la condición de ser un hombre "a medio camino entre dos culturas" —condición que comparten una proporción importante de la población nacional— a una falta de adaptación personal que supuestamente lo empujara a escribir, afirmación que demuestra cómo la noción de los *demonios,* al despolitizar lo personal, carece de contenido histórico.[34] En el ensayo —ya citado— escrito el mismo año con el título "La utopía arcaica", pone a Arguedas como víctima de las presiones ideológicas sobre el escritor y lo encuentra culpable de mala fe en el "esfuerzo [...] para legar a la posteridad la imagen de un escritor afectado hasta la inmolación por los problemas de su país".[35] Si notamos que es precisamente el poder comunicativo de otro escritor que merece esta acusación, puede percibirse aquí el perfil del proyecto de Vargas Llosa. Por lo demás, reivindica al animismo, pero sólo porque excluye la política: "en sus mejores creaciones lo mágico mató el socialismo".[36] En términos generales, no se las reconoce a las formas culturales andinas excepto como arcaísmo. Finalmente, para terminar este recuento, la disminución de Arguedas llega al extremo cuando *Todas las sangres* se designa como "un gran fracaso literario" o cuando se lo incluye en una lista de escritores condenados como folklóricos, superficiales y maniqueos.[37]

La preocupación por los modelos para la integración de la cultura peruana coincide con el período en que trabajaba en *La guerra del fin del mundo.* Al comentar las experiencias que tuvo en el nordeste del Brasil, descontextualiza el conflicto de Canudos, presentándolo como alegoría de los peligros del utopianismo y de la fatalidad de la modernización.[38] La novela parece agotar y clausurar la creatividad demónica: de los dos lados del conflicto, son Conselheiro y sus seguidores que más afinidad tienen con las obsesiones personales, la rebelión contra la realidad, y la idea de que la creatividad surge de la marginación[39], o sea con esas características valoradas por el primer Vargas Llosa que ahora se revelan como políticamente peligrosas. Los críticos han señalado la parálisis narrativa que impide que las dos facciones se interrelacionen históricamente, dado que la alegoría

sobre el fanatismo las estatifica. Hay también el hecho de que el Canudos de *La guerra del fin del mundo* es más patético que amenazador, que su cultura es mucho menos subversiva en el libro de Vargas Llosa que en el de Da Cunha, donde el espacio caótico y elástico de Canudos amenaza enredar fatalmente a la racionalidad de la República Brasilera y del autor mismo.

De la misma manera que en los ensayos falta un concepto de la cohesión social, lo social se define, en la obra de ficción, por las estructuras de conflicto. Cuando el deseo no se deja guiar por las leyes de la jerarquía social, fracasa: no hay, como en la obra de Alfredo Bryce, un movimiento transversal del deseo que socava la estabilidad de las jerarquías, como cuando se descubre que la ternura se encuentra en los sirvientes y obreros de origen andino y no en la gente decente. Sin embargo, las primeras novelas, sobre todo *La casa verde,* debaten las divisiones étnico-sociales, empleando para este fin la técnica del tejido de conversaciones a través del tiempo y el espacio. Con la subversión (transitoria) de las jerarquías rígidas se creaba un posible espacio liberal. Pero con la *Historia de Mayta*, la técnica que Vargas Llosa llamara "los vasos comunicantes" se supedita a un programa político. El autor, o sea la "persona" asumida por Vargas Llosa, relata que el comunismo de Ernesto Cardenal, "como un ácido que lo degrada"[40], le está impidiendo leer su poesía, y este eslabón va a integrarse en la cadena de contaminaciones maniqueas con las que se encarcela al protagonista dentro de su fracaso personal y político.

Se trata de una lógica de la obsesión, de los "demonios" que debieran alimentar a la literatura y no a la política. Pero en esta novela las obsesiones atribuidas al personaje, se apuntalan por la credibilidad del autor como liberal que hubiera preferido no haber visto y oído a Cardenal[41]; es decir, aquí se perfila un método: las atribuciones o aseveraciones morales (condenatorias) enunciadas por un autor reconocible (de reconocible autoridad ética) devienen atributos del protagonista de un relato del mismo autor. Se trata de uno de los métodos notorios del periodismo político. En la medida en que Mayta se contamina por Cardenal, así también el autor se deja influir por el Vargas Llosa real (es decir, reconocible); tal referencialidad directa es parte de la estrategia comunicativa. Como resultado, hay una especie de cortocircuito entre discurso político y discurso literario: la irracionalidad invade la política (no sólo la de Mayta), donde refuerza la hipótesis apriorística de la conflictividad social, y el liberalismo autoritario controla la escritura. Las atribuciones de homosexualidad y represión psíquica pretenden explicar la política pervertida de

Mayta —si es que nos limitamos a su función en el relato. Pero el simbolismo funciona para reforzar una ideología normalizadora que señala la frontera donde comienza lo aberrante. El proceso literario de yuxtaponer el Mayta "ficcional" con el Mayta "real", tan alabado por algunos críticos, no alcanza a ser un proceso de esclarecimiento. Por una parte, la "sinceridad" de reconocer que el primer Mayta es proyección del autor tiende a esconder el hecho de que el segundo también lo es, pero desde un código político disfrazado de virtuosismo literario. Cuando resulta que el Mayta "real" no es homosexual, se descubre que está asociado con el líder socialista Hugo Blanco (otra vez el ácido contaminante). Este Mayta también es una invención, pero sumergida en el orden verificador burgués: los detalles inventados funcionan como en la prensa amarilla, son pretextos para un simbolismo político predeterminado. La novela se deja dominar por este código simbólico y por el pacto comunicativo que lo apuntala. Y el autor ya no es la figura del buitre que saca energía de la marginación, sino enunciador de la axiología, de la ley superior que castiga a los extremos.

El hablador emplea métodos literarios semejantes, desarrollando aún más la desficcionalización del autor. Esta estratagema formal, al fusionar las voces de la figura pública y del novelista, no genera una perspectiva moral sino legitima la opinión como literatura. Al optar el protagonista Saúl Zuratas, intelectual marginado cultural y físicamente, por el proyecto romántico de integrarse con los machiguenga (tribu aislada de la selva amazónica), se produce una equivalencia reductiva de marginalidades, descalificando a la etnología como reconocimiento de las alteridades de la cultura nacional y ridiculizando el indigenismo como reconocimiento estético de las mismas diferencias. Se aprovecha la obvia imposibilidad de integrarse con los machiguenga para apuntalar la idea que sólo les queda integrarse con nosotros, al nosotros implícito del discurso novelesco, central, estable e impermeable. La ficción ya dejó de ser figuración compleja de multiplicidades, para volverse administración de la opinión.

Se compara específicamente la aventura de Zuratas con "el indigenismo fanático de los años treinta en los patios de San Marcos", fenómeno que "viene por épocas, como los catarros".[42] Una persona que estuvo en esos lugares por esos años es José María Arguedas, y esta novela se añade a esa serie de réplicas a Arguedas que ya mencionamos. El autor emplea la misma frase, "la utopía arcaica", y se refiere a la dificultad de encontrar una forma literaria adecuada a "la manera de

contar de un hombre primitivo", y a su propio fracaso en esa empresa. Esas partes del texto que representan la voz de Zuratas como "hablador" machiguenga se parecen a una mala novela indigenista, en la que la voz de la cultura indígena se construye torpemente con los signos de la cultura aculturante. Estos pasajes de *El hablador*, que a veces imitan la estructura de las oraciones de *Yawar Fiesta*[43], tienen un contenido intelectual virtualmente nulo. ¿Se trata de una demostración de ese fracaso que representa, se supone, la torpeza lingüística? La duda surge del hecho de que el texto vacila entre la parodia y la imitación. El efecto paródico, exitoso en *La tía Julia y el escribidor*, aquí está supeditado al deseo de demostrar el fracaso del proyecto. Con todo, el texto revela que Vargas Llosa no puede concebir la coexistencia positiva de series diferentes de signos, esto es, de una cultura heterogénea, sino que propone un discurso alienado y ridículo como la única manera en que el Otro puede hablar dentro de la nación —y recordemos que Firenze, cuna del Estado moderno, es el lugar desde donde se enuncia el discurso del autor imaginario/real.

Se ha aseverado que siendo más "realista" que otros novelistas latinoamericanos de los años sesenta era inevitable que Vargas Llosa enfrentara mayores contradicciones que ellos.[44] Pero no se trata de si la relación entre el escritor y el material histórico es de cercanía o de lejanía: epistemológicamente, la disyuntiva no tiene sentido. Lo que importan son los límites y las modalidades de la obra: las posibilidades que abre y que cierra. En las primeras novelas, los personajes Boa y Cuéllar constituyen los dos extremos en los que no puede funcionar el liberalismo: Boa repulsa la homogeneización social, Cuéllar es castrado por ella. En los años setenta Vargas Llosa intentó preservar un terreno medio con la sátira de la racionalidad social distorsionada de la modernización periférica. Con *La guerra del fin del mundo,* opta por la destrucción de los dos extremos: pero queda no una sociedad abierta sino un programa de exclusiones e integraciones impositivas. La "imaginación liberal" deviene finalmente la autoridad del escritor y sus soportes políticos.

La entrada en la política a nivel del máximo del poder disponible, como candidato a la presidencia de su país, se presenta, en el relato que desarrolla el libro autobiográfico *El pez en el agua*, como una irrupción imprevisible en la vida previamente tranquila del escritor. Este relato, que comienza con una escena en la que el Autor/autor está corrigiendo las puebas de *El hablador*, se acompaña por otro, paralelo: el del niño cuya inocencia previa se encuentra invadida por el padre, a quien se creía muerto.[45] En ambos casos, irrumpe el poder, pero la

simetría resulta especiosa aun siendo seductora: sólo quien cree en la inocencia creerá que el Vargas Llosa de 51 años no tenía idea de (es decir, no percibía, no deseaba) su entrada en la política. Los "vasos comunicantes" suprimen diferencias, refuerzan lecturas ideológicas, requieren fe. Porque separar el emisor del relato sobre la campaña política de la persona que constantemente había figurado en los medios masivos, requiere un acto de fe. En lugar del mecanismo de *Mayta*, que dramatiza las distancias entre Autor y autor, entre realidad e invención, entre historiografía y narración literaria, aquí las distancias desaparecen. La voz del a/Autor se centraliza.

Hay un momento del relato político que echa luz sobre el sistema de convicciones en el que busca apoyarse. Cuando Vargas Llosa (a/Autor y actante/candidato) decide no saber nada sobre las donaciones para su campaña[46], para evitar que el caudillismo y el clientelismo endémicos a la cultura política peruana penetren en la nueva política ("moderna") que propone forjar, es bastante dudosa la efectividad práctica de estas buenas intenciones, pero no así su efectividad retórica, porque sirve para reforzar esa autoridad ética a que el autor constantemente recurre para imponer el liberalismo a un país de fuertes herencias anti-modernas. El episodio revela, además, la medida en que la inocencia en Vargas Llosa es anhelo de ignorancia. Esta actitud surge frecuentemente en su trabajo periodístico de los últimos años. Así, en un reciente artículo sobre la Madre Teresa[47], la defiende de las críticas de un programa de la televisión británica —hecho por Christopher Hitchens— declarando que el sacrificio es un valor en sí que no puede cuestionarse, afirmación que no dista demasiado de esa religiosidad irracional que Vargas Llosa suele achacar a sus enemigos "socialistas".

La novela *Lituma en los Andes* revela el otro eje central de la legitimidad a la que se han ido adscribiendo los escritos de Vargas Llosa y que, gracias a sus lectores, ha adquirido una ulterior y reciente confirmación. Ello muestra, por otra parte, el creciente universalismo de sus argumentos novelescos, cuyo método es cada vez más el del psicologismo. *Lituma* ensambla brujería, creencias mágicas, sadismo y tortura como ordenamiento explicativo de los comportamientos surgidos durante la guerra civil en el Perú de la última década y media. La parte "andina" de la novela se maneja sin memoria histórica; las palabras se enuncian sin espesor histórico: la figura del pishtaku (figura que degüella a sus víctimas, presente en el imaginario andino desde le siglo XVI)[48] se convierte en objeto de curiosidad, exento de la sedimentación histórica que lo produce. El efecto epistémico de la

psicologización es de reducir; el efecto comunicativo, sin embargo, se compatibiliza con los medios masivos mediante la búsqueda de una razón psicológica universal. Así las figuras de los senderistas, literariamente pobres, son el cumplimiento alegórico de la respuesta —ahistórica, universalizante— que da Vargas Llosa, en un artículo periodístico, a la afirmación suya de que "para vencer a una organización como Sendero Luminoso [. . .] es imprescindible comprenderla." Citemos: "Su maoísmo radicalizado —si cabe la expresión— es un rosario de actos de fe, camuflados de historicismo, en el que a los estereotipos marxistas y maoístas se injertan consignas emocionales, delirios mesiánicos, razonamientos tautológicos y proclamas hiperbólicas que desmoralizan por primitivismo, banalidad y confusión."[49] El espesor histórico se sustituye por la razón psicológica.

Esta es una tendencia bastante regular de la obra de Vargas Llosa. Remonta al menos hasta *La guerra del fin del mundo* y se hace más evidente en *Mayta* y más aún en *Lituma*. También está bastante visible en el discurso "José María Arguedas entre sapos y halcones". Sirve para reducir el peso obstinado de los obstáculos a la modernización. Como proclama Lituma, "Ustedes son muy crédulos, muy ingenuos [. . .] Se tragan cualquier embuste, como eso del pistaco o del muki, cosas que no se cree ya nadie en ningún lugar civilizado."[50] Por otro lado, este tipo de ordenamiento sirve para universalizar los referentes de los relatos, para hacerlos entrar con facilidad en la actual globalización de la comunicación, asegurando para el autor un lugar legítimo. Muy diferente ha sido la opción de un escritor como Juan José Saer, cuyas novelas se han hecho cada vez más puntuales y sin embargo capaces de proponer percepciones novedosas.[51]

2. La oralidad y las trazas visuales: *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos

Desearía comenzar con una serie de preguntas que surgen al estudiar la operación de la oralidad dentro de los textos literarios escritos y al intentar analizar las interferencias mutuas entre los universos culturales implicados. ¿Qué hace con relación al campo visual, la persona que recibe un mensaje oral? ¿Qué hace con el ojo? Esta pregunta no surge, desde luego, cuando se trata de la recepción de un mensaje escrito. ¿Qué desventajas podría tener la oposición binaria entre oralidad y escritura? ¿Qué resultaría de un análisis del aspecto epistemológico de la comunicación oral, aspecto relativamente

descuidado en los estudios realizados hasta ahora? Y, finalmente, ¿podría existir algún punto común entre la noción de la oralidad como recurso de resistencia y determinadas críticas de la metafísica occidental? En otras palabras, aun si la cultura oral "precede" a la filosofía, ¿por qué habría de ser incapaz de pensar las mismas cuestiones?

Volvamos a la primera pregunta: ¿el oyente de una comunicación oral, qué es lo que hace con el ojo? Según Walter Ong, que contrasta fenomenológicamente el ojo y el oído para establecer una dicotomía universal entre la oralidad y la escritura, el sujeto de la cultura oral se deja saturar por el sonido[52]: "la vista aísla, el sonido incorpora. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que percibe, distanciándolo, el sonido penetra a raudales en el oyente".[53] El campo de la información visual, aparentemente, deja de existir. Si acudimos al importante estudio de Jack Goody, *La domesticación del pensamiento salvaje,* el énfasis está en cómo la tecnología de la escritura permite el ordenamiento homogeneizante del campo visual[54], distorsionando nuestra comprensión de una cultura oral. Sin embargo, Goody no considera el ordenamiento visual del espacio en las culturas orales. En el texto de Roa encontramos que el campo visual está surcado por una densísima información, precisamente en aquellos momentos en que se muestra débil o inadecuada la capacidad de la escritura para transmitir la realidad histórica. Pero no son momentos dominados por la voz ni por el oído. Al contrario, están marcados, muchas veces, por el silencio. El sentido de la historia se entiende como una incrustación en la tierra, una incrustación visual-táctil, no auditiva. ¿Qué sucede, entonces, con la idea —algo gastada estos días— de la transmisión oral de la memoria colectiva? ¿Quieren decir estas paradojas que Roa —en *Hijo de hombre*— se desinteresa de los procesos de la comunicación oral? Creo que la conclusión tendría que ser la contraria: no sólo están figuradas en todo el texto las limitaciones de la escritura frente a la comunicación no alfabetizada, sino que la novela se abre con un capítulo que dramatiza, en primer plano, la transmisión oral. Además, uno de los dos epígrafes cita un canto guaraní que se refiere a una nueva edad[55], la que será marcada por la expulsión de los extranjeros. Y este nuevo tiempo será el efecto de una nueva encarnación del habla, de la voz. Para abarcar estos problemas, proponemos, hay que situar los conflictos entre oralidad y escritura dentro de un campo más amplio, el de las diferencias entre distintos regímenes de signos. Para acercarnos a esa meta, haremos un comentario del capítulo 5 del texto de Roa. Pero antes, para preparar el terreno, será necesario un breve recuento de ciertas opciones teóricas.

W. Ong, al privilegiar el sonido, hace que éste devenga una pura transparencia que sin mediación entrega el universo al hombre —no dejando las palabras habladas huella alguna.[56] Esto constituye una posición enteramente metafísica o teológica, donde el sonido resulta ser algo así como el Espíritu Santo. Por otro lado, ¿a qué se debe esta subordinación de todo el conocimiento al sonido, y el establecimiento de un binarismo sistemático entre oralidad y escritura? Sugerimos que equivale a la tendencia, en la cultura letrada, a subordinar todos los códigos a la escritura, y la escritura a la voz. Al invertirse simétricamente esta estructura, desaparece el campo visual, antes supeditado a la lectura.

En realidad son múltiples los ordenamientos no lingüísticos del espacio en una cultura oral. Están constituidos por todas las maneras en que el territorio y el cuerpo están marcados por lo que podemos llamar grafismos, siendo éstos las formalizaciones con que las sociedades marcan al terreno y a sí mismas. Este grafismo, según Deleuze y Guattari, no se supedita a la voz, sino que interactúa con ella; no es ni idea ni expresión: "la sociedad primitiva se cubre [...] con una red en la que la persona salta continuamente de las palabras a las cosas, y de los cuerpos a las apelaciones [...] la palabra como signo vocal designa algo, pero [...] la cosa designada no es menos un signo, porque está surcada por un grafismo [...]". Esta relación connotativa entre voz y grafismo no fonético desaparece cuando la voz se subordina a la escritura: "la voz ya no canta sino dicta, decreta; la grafía ya no baila, deja de animar a los cuerpos, sino se dedica a escribir sobre tablas, piedras y libros; el ojo se dedica a leer. (La escritura [...] implica una especie de ceguera, una pérdida de visión y de la capacidad para la evaluación)".[57]

Para Heidegger, la subordinación del lenguaje a la voz comienza en Occidente cuando los griegos designan el lenguaje como "*fone semantike:* una vocalización que significa", o sea como expresión. La alternativa, cuyas huellas se encuentran en los comienzos de la filosofía y que nuevamente se nos presenta como tarea, es pensar el lenguaje desde el sentido primario y pre-platónico de *logos* y *legein:* el dejar-estar-allí que reúne.[58] Es cuestión de derivar el lenguaje del Ser y no de la expresión. A este nivel, no queda diferencia entre el ojo y el oído y desaparece el binarismo oralidad/escritura.[59] El apellido Vera, que pertenece al protagonista y autor interno del texto de Roa, involucra el campo semántico de *veritas* (veras 1495, de veras 1605)[60], que ya no contiene la huella del griego *a-letheia,* que habla de la no ocultación (no-*lethe*). Vera está firmemente dentro de la verdad entendida como

representación mimética, terreno establecido por la interpretación platónica del Ser como *idea*, y base, por lo demás, del pensamiento conceptual.[61] La verdad de Vera está interferida, sin embargo, por otro régimen de signos, a tal punto que su discurso resulta traicionero, no sólo a nivel del relato, sino a un nivel sígnico.

Havelock, en su estudio pionero del impacto de la escritura sobre la cultura griega antigua, sugiere que Platón, para afirmar las verdades atemporales del pensamiento conceptual-analítico, necesitaba suprimir el universo de la oralidad. Platón "describe la mentalidad no filosófica como una especie de sonambulismo" precisamente porque la comunicación oral era "una forma de hipnosis".[62] El cuento de Roa, "Borrador de un informe", dramatiza un conflicto entre estas modalidades distintas. El narrador, militar e ilustrado, está encargado de restablecer el orden público durante la fiesta patronal en un pueblo del interior. Llega en jeep, sobre una nueva carretera plana y recta construida con fondos norteamericanos. Pero el espacio euclideano se encuentra interrumpido por una mujer "sonámbula", "como dormida" que avanza zigzagueante cargando una cruz. El vehículo tiene que salirse de la carretera y en este momento todo el espacio visual empieza a bambolearse, a des-racionalizarse.[63]

Las codificaciones antagónicas del espacio también ocupan un lugar importante en el capítulo 5 de *Hijo de hombre*. Pero antes deberíamos considerar la manera como el capítulo se introduce en el contexto del relato. Desarrolla el tema de un viaje, uno de muchos viajes, por los que fluye un tipo determinado de transmisión cultural. Así, por ejemplo, cuando la gente lleva al pueblo el Cristo de Gaspar Mora, la estrofa del "Himno de los muertos" de la tradición oral guaraní cantada por María Rosa (se supone que es la misma del epígrafe) comenta las transformaciones y transmisiones del pasado a través del presente y hacia el futuro. Vera, en el capítulo 5, traza de nuevo las huellas de varios viajes anteriores, incluyendo el del tren que lo llevara a la capital, pero sobre todo el del vagón de ferrocarril llevado a través de la selva por Casiano Jara, viaje que mantiene viva la esperanza política para el futuro. La densa superimposición de caminos está figurada en "el limpión... cruzado en todas direcciones por las huellas viejas y nuevas de las gomas" (118)[64]; el espacio libre entre los árboles recuerda el "desmonte" de que habla Heidegger, condición primera para la presencia —o las huellas.

Vera pasa por un proceso de comprehensión del viaje anterior, comprehensión que depende de seguir huellas materiales y no de oír una narración. Los primeros relámpagos de la cognición ocurren

cuando Vera comienza a ver los depósitos del tiempo, "esa costra escamosa que deposita el tiempo en la madera" (118). Surge allí la historicidad, no la historiografía, ni aún la memoria colectiva. El texto mismo incluye una reflexión sobre el proceso. Queda embotado el pensamiento conceptual: "Me costaba concebir el viaje del vagón por esa planicie seca y cuarteada [...]" (122). La comprehensión comienza al presentarse una figuración no conceptual del viaje: el vagón incrustado en la selva "literalmente", dice el texto, con una clara ironía semiológica. Esta grafía alternativa se desarrolla en una serie de momentos en que una espesura sensual transmite la presencia temporalizada del pasado, sin transparencia y sin metáfora. Tal es el caso, por ejemplo, del olor que se siente en el vagón mismo, "ese olor acre y dulzón a la vez en el que algo perduraba indestructible al tiempo" (132); y más adelante Vera dice: "mis manos palpaban y comprendían". Son momentos sin voz y sin lectura. Por eso Vera se siente vaciado, y recurre a metáforas altisonantes, para recuperar el mundo sígnico que lo legitima: "Me sentí hueco de pronto. ¿No era también mi pecho un vagón vacío que yo venía llevando a cuestas [...]?".

La superficie de inscripción, de incrustación, es la tierra y el cuerpo, superficie que resiste "esa afición a las grandes palabras" que impide reconocer la mayor elocuencia de la realidad (132). No se trata, entonces, de una "lectura" del "paisaje", sino de olores, sensaciones táctiles y opacidades que no representan lo ya pensado en otro lugar.[65] Cristóbal Jara, que lleva a Vera, está "saturado" por el silencio e "impermeable" (121); la historicidad sucede sin representación discursiva. Sólo así puede Vera empezar a recuperar el pensamiento conceptual; "ahora que marchaba detrás del guía impasible, sin otra cosa para contemplar que las cicatrices de su espalda y las cicatrices del terreno [...] podía tal vez concebir el viaje alucinante del vagón sobre la llanura" (122).

La incrustación, palabra clave para este texto por referirse a todos los procesos de transmisión histórica no escrita, puede entenderse —en nuestro parecer— como ejemplo del grafismo no fonético, característica de un régimen territorial de signos. Pero no se trata, insistimos, de un arcaísmo, es decir de una serie histórica evolutiva. Al contrario, las posibilidades de un sistema semiótico no significante se juntan con las posibilidades abiertas por la poética moderna. Rilke, por ejemplo, experimenta con distintas modalidades del sentido que no pasa por la significación.[66] Y José María Arguedas, como señalamos en otro lugar, hace del sonido una superficie de inscripción no verbal.[67]

El viaje del vagón en el texto de Roa se presenta como la incrustación directa, sin mediación del signo verbal, del "sueño" o de la "obsesión" en la tierra (126, 122). Como las huellas que en "Borrador de un informe" surgen del espacio de la ceguera y el sonambulismo, éstas transcurren fuera del espacio de la escritura. Nadie en el pueblo percibe el movimiento del vagón, porque aquí coinciden dos fuerzas: la fuerza centrípeta del vacío dejado por la explosión que mató a los revolucionarios, y la fuerza cegante de la racionalidad (escriptual-burocrática) impuesta por el nuevo régimen político. Para explicarse el caso, Vera conjetura que se trata de un "fenómeno semejante al de las estrellas muertas cuya luz continúa incrustada en el cosmos milenios después" (124). Esta figura profundamente ambigua encarna actitudes hermenéuticas antagónicas. Porque si la luz de la estrella muerta antes encarnaba la continuidad de Gaspar Mora después de su muerte, aquí sugiere la inadecuación al acontecer de una cosmología dada.

Otra razón por la que el vagón no se ve reside en su lentitud. La respuesta no verbal de Jara a las insistentes peguntas de Vera consiste en desplazar las manos sobre el suelo "con una lentitud desesperante" (120). La diferencia de velocidad, que exaspera a Vera, es otra marca de diferencia entre los distintos regímenes de signos. El ojo acostumbrado a la lectura se mueve de otra manera, con otra velocidad. Vera intenta enmarcar las hazañas de los Jara dentro de los grandes relatos y de esta manera instrumentalizarlas dentro de una discursividad historiográfica y política. En el punto más extremo, propone una base biológica para la lucha política, compitiendo con los mitos esencialistas conservadores. Pero el intento de incrustar, por así decirlo, la lucha en la biología, sustituye el grafismo por la metafísica, e instala una hermenéutica estable y cerrada en lugar de otra inestable e interminable —porque no se sabe a ciencia cierta cómo lograron los Jara realizar el viaje del vagón. Los momentos de mayor belleza, una belleza que irradia todo el espacio textual, son precisamente aquellos en que mayor resistencia hay a la significación, como cuando, después del gesto de las manos, Jara queda "mirando siempre a lo lejos al bailoteo opaco de la luz sobre los matorrales" (120).

A los densos entrecruzamientos de regímenes de signos y de estatutos de interpretación, se añade el encuentro de la sociedad rural tradicional con la modernidad, representada más plásticamente por el ferrocarril. A la vez que el canal de la modernización de Itapé, las vías férreas suministran la manera de retorno al pueblo del cadáver de Gaspar Mora (39) y, en una de las ironías típicamente densas del texto,

"el ruido de las ruedas sobre los flamantes rieles fue su responso" (39). Instrumento de revolución (fallida) y de contrarrevolución (exitosa), la línea se recarga semánticamente con el viaje del vagón, pero dentro de otra espacialidad, que se opone a la de la logística de la ingeniería y el militarismo. Al ver el gesto de las manos de Jara, Vera piensa en "los tramos portátiles de los pontoneros", aunque fallara en el examen de logística en la Escuela Militar (otra ironía) (120). Sigue con sus preguntas logísticas —"¿Cuánto tiempo?"— y Jara tampoco esta vez emite sonido alguno: "Se miró los dedos de las manos sopesándolos". La interpretación de Vera vacila entre dos decodificaciones diferentes: "¿Quiso indicar cinco o diez meses o años en la manera indígena de contar el tiempo, o tan solo la incomensurable cantidad de esfuerzo y sacrificio que puede caber en las manos del hombre?". La primera opción interpreta el gesto como un grafismo que acompaña el acto de contar y que exhibe su conexión con la labor de la producción.[68] La segunda convierte el gesto en una alegoría humanista cuyo sujeto está deshistorizado y desterritorializado.

Para concluir, espero haber echado alguna luz sobre la necesidad de repensar la oposición oralidad/escritura desde el grafismo no fonético. Si no he hablado de bilingüismo, biculturalismo o transculturación, es precisamente para sugerir que estos conceptos tienden a quedar algo vacíos si no se precisan los sistemas semióticos que están en juego. Queda redondear lo que he dicho sobre la escritura, ya que he insistido hasta ahora en los aspectos negativos. Aquí son relevantes los pasajes añadidos a la segunda versión de *Hijo de hombre*, por lo que contribuyen a la reflexión textual sobre oralidad y escritura. La segunda versión incluye dos utopías: no sólo la de la oralidad sino también la de la escritura. Y se enfatiza que la interferencia de la escritura en la oralidad consiste en la desterritorialización: "Viejo vicio, éste de la escritura. Círculo vicioso que se vuelve virtuoso cuando se cierra hacia afuera. Una manera de huir del no-lugar hacia el espacio estable de los signos; una manera de buscar el lugar que se llevó nuestro lugar a otro lugar". (2da. versión, 228-9) La nueva movilidad espacial de la palabra escrita (como dice Goody, la escritura disgrega y vuelve a situar el campo visual)[69], posee una potencialidad doble, de estaticidad o movilidad. Sus grandes posibilidades desterritorializantes, también positivas y negativas, resultan de su capacidad para la auto-incrustación, independiente de la superficie de la tierra —precariedad figurada irónicamente en la tabla (de madera...) en que se ha rebautizado el penal: "*Penal El Paraíso,* hasta que las lluvias vuelvan a borrar la inscripción" (2da versión, 229).

3. José Donoso: Antropofagia y la interpretación psicoanalítica

La obra de José Donoso, y en particular su novela más conocida, *El obsceno pájaro de la noche*, parece invitar a una interpretación psicoanalítica. El mismo autor habíase hecho psicoanalizar antes de comenzar a escribir novelas[70] y, lo que es más significativo, en su obra hasta *El obsceno pájaro de la noche* se hallan presentes lo que, según los textos freudianos, serían clásicos síntomas neuróticos y psicóticos. Los críticos coinciden en atribuir a los personajes, en particular a Humberto Peñaloza, una patología que puede ser plenamente explicada en términos de estructuras psicoanalíticas.[71] Es por ello que Donoso nos ofrece un interesante caso para probar el valor interpretativo de los conceptos psicoanalíticos.

Para este propósito, el objeto analizado y el método de análisis deben ser cuidadosamente distinguidos y examinados. Así, por ejemplo, parte de lo que los críticos atribuyen a Humberto Peñaloza son más bien proyecciones de una teoría de la interpretación, básicamente freudiana en sus premisas, que en nada cuadra con las formas de significación que maneja el texto. Sin embargo, el hecho de que los conceptos freudianos no provean una "clave" para la interpretación no significa que carezcan totalmente de relevancia. Además de oponerse a las versiones comúnmente aceptadas del yo y la conciencia, el texto propone una visión de las relaciones entre lo social y lo psicológico que muestra las contradicciones del pensamiento freudiano y produce una crítica potencial de él. Este cuestionamiento del psicoanálisis no es un aspecto tangencial del texto sino que se halla completamente consustanciado en su discurso.

Psicología y sociología

Escribir acerca de *El obsceno pájaro* es una tarea difícil debido a que su mismo discurso parece negar cualquier modelo o procedimiento de racionalidad que se pretendiera aplicar. En definitiva, el texto acaba por devorar cualquier *punto de apoyo* situado fuera de sus intrincados ámbitos. Cornejo Polar hace notar que la obra de Donoso acaba destruyendo un orden que "parece confundirse con el horizonte total de la existencia", y se lamenta de que Donoso "se olvida que ésta vive en la historia y que sobre las ruinas de un orden, que no es nunca el último, puede —debe— construirse una realidad mejor".[72] Pero considerar a la obra de esta manera significaría restaurar una división —que el mismo texto rechaza— entre lo psíquico y lo social, entre

fantasmagoría e historia, entre adentro y afuera. Por otro lado, ¿es útil una reconstrucción de las categorías racionales de tiempo, espacio y yo, luego de que el texto las ha subvertido y distorsionado? En su libro sobre Donoso, Hernán Vidal propone una división similar a la de Cornejo. Comienza reconstruyendo la biografía de Humberto Peñaloza y luego aporta una descripción psicológica del personaje que se inspira en Freud, Jung y Adler. Como consecuencia, Vidal separa el mundo de Humberto de lo social considerándolo como un mundo psicológico autónomo. Al final, Vidal se distancia del ámbito de la demencia apelando a una racionalidad externa al texto: la "esquizofrenia" de Humberto es atribuida al hecho de que es un "intelectual pequeño-burgués" (Vidal, *José Donoso,* p. 235). En una explicación reduccionista, en la que la sociedad es interpretada como una abstracción ideológica donde pueden disolverse las estructuras psicológicas, Vidal postula que Humberto prefiere la fantasía a la realidad. Pero, ¿dónde está esa realidad y cómo se accede a ella? De hecho, ¿por qué ser consciente si la fantasía puede ser más satisfactoria? Esta es una pregunta a la que no corresponde una respuesta simplemente social o psicológica, y que iría más allá de considerar a Humberto desde un punto de vista meramente biográfico o individual.

El tratamiento de Humberto como un caso de psicología individual, cuya interpretación producirá una interpretación total del texto, coincide en la práctica con la actitud que ve a Humberto como el único narrador de la novela. Tal como Hugo Achúgar señala acertadamente, el texto está caracterizado por "la inexistencia del narrador como figura única".[73] Achúgar atribuye la indefinición que gobierna la narración a un principio "ideológico", pero usa el término ideología en un modo muy abstracto y general con el resultado de que no aparecen claras cuáles son las implicaciones sociales de la destrucción del concepto de identidad individual. Lo que se requiere es acercar las implicaciones formales (de que Humberto no funciona como un "contenedor" para la novela) a las implicaciones sociales.

Martínez Dacosta sitúa a Humberto dentro de los conceptos clásicos de la psicología del ego cuando escribe: "La paranoia es el mecanismo de defensa que utiliza para protegerse de su sentimiento homosexual" (Martínez Dacosta, p. 74). Es interesante el uso del término "defensa", ya que una aseveración de esta índole parecería ser en sí misma una especie de "defensa" contra la subversividad del texto. Mc Murray considera a *El obsceno pájaro* en un modo más productivo al proponer que los estados de conciencia alterada, manifiestos en la novela, son meramente patológicos (McMurray, pp.110-111). El estudio de Pamela

Bacarisse atribuye a Humberto una esquizofrenia, y considera la historia de "El Mudito" como "una serie de síntomas de inseguridad ontológica esquizofrénica". Reconstruye así la novela de modo tal que la adapta a un supuesto de verdad e identidad únicas.[74] Su afirmación de que "el narrador cuenta su historia para *no* ser comprendido" resume la idea clave de su argumento, que apunta a contener la novela dentro de las premisas de la psicología. Sin embargo, cuando la autora declara en un determinado momento que "the game [...] has got out of hand" (o sea, ya no se puede controlar), estaría reconociendo quizás el tipo de acción disruptiva que dicha contención intenta controlar.

En un artículo aparecido cinco años después de la publicación de su libro, Vidal hace algunas referencias a Donoso. En esta oportunidad rechaza ampliamente la idea de que un individuo irracional como Humberto pueda ser vehículo para una efectiva crítica social.[75] Sin embargo, todavía adhiere al mismo modelo básico postulando una sociedad que posee la racionalidad (maligna) de la represión y lleva al individuo hacia la irracionalidad. El punto importante no es tanto la valoración positiva o negativa del irracionalismo o de la racionalidad, como la distinción en sí misma, y cómo se construye esta distinción. Los términos pueden ser revertidos, pero en la medida en que corresponden con una división entre sociedad e individuo, y entre consciente e inconsciente, postulan una construcción que el texto no permite.

Aparte de Achúgar, todos los críticos mencionados separan lo psicológico de lo social, lo cual origina la cuestión de en qué medida la novela misma se suscribe a semejante separación. El ensayo de Theodor Adorno "Sociology and Psychology", sugiere a nuestro entender el mejor contexto de aproximación al problema. Adorno muestra cómo el otorgar autonomía a lo psicológico es ya una cuestión política: "La psique que ha sido extraída de la dialéctica social e investigada bajo el microscopio como un abstracto 'en sí misma', se ha convertido en un objeto de investigación científica demasiado consistente con una sociedad que contrata y despide personas como meras unidades de fuerza de trabajo abstracta".[76] Esta sustracción de la actividad particular de la persona, sea a través del trabajo o de los conceptos, merecería ser comparada en la novela con las metáforas recurrentes del devorar y el robar cuerpos ajenos.

En *El obsceno pájaro* el concepto que más acabadamente se relaciona con las estructuras de la conciencia es de hecho el narcisismo, y ello es así por tres razones principales: primero, la acción de Humberto es básicamente narcisista —más que "esquizofrénica" o cualquier término

semejante; segundo, el concepto de narcisismo es particularmente apropiado si se trata de explorar la interacción de lo social y lo psicológico; tercero, en Freud el narcisismo es usado no sólo para representar la conciencia como el apartamiento del yo del mundo real (durante el sueño o en estados patológicos), sino también para explicar las capacidades de amor o de represión: en otras palabras, es un concepto profundamente ambiguo que evidencia algunas de las contradicciones del pensamiento de mismo Freud.[77] Debido a que el narcisismo refuta la idea de lo individual como asidero de estructuras psicológicas es, en este sentido, una premisa que se autodestruye. Por lo tanto, nos parece particularmente apropiada a Humberto, cuya individualidad es a la vez postulada y destruida por el texto.

Una de las formas en que Freud utiliza el concepto de narcisismo es para intentar resolver la contradicción entre los instintos del ego (o instintos de supervivencia) y los instintos sexuales. Sin embargo el concepto presenta una profunda ambivalencia: ¿Cuál es el yo que deviene el objeto amado? ¿En qué medida es positivo o réplica de los sistemas sociales de destrucción? ¿En qué medida podría significar autodestrucción? Adorno señala una de las principales contradicciones del pensamiento freudiano al expresar que lo socialmente permitido se convierte en lo deseado, a través de un proceso mantenido en forma inconsciente con el objeto de asegurar la sumisión (Adorno, p. 87). Así, la división entre consciencia e inconsciencia es también una variable en la que la organización socio-cultural se revela.

Una lectura posible

El análisis que sigue podría sugerir el supuesto de que Humberto es considerado narrador-protagonista en un sentido tradicional. Sin embargo, la premisa se propone sólo con un objetivo táctico, para eventualmente destruirla, prácticamente del mismo modo que la novela trata al personaje como un centro y un origen, para luego terminar refutando dicha posición.

La relación entre Humberto y Don Jerónimo (tipo de señor feudal) ejemplifica el patrón de sumisión y dominación que recorre toda la novela. Humberto asume ante Jerónimo una actitud intensamente ambivalente: por un lado, quiere formar parte de su poder para convertirse en él; por el otro su deseo es destruirlo. La venganza final de Humberto, que se desarrolla en una de las escenas claves, es la muerte de Jerónimo por asfixia en una piscina presidida por la estatua de una "Diana Cazadora" deformada y monstruosa. Las conexiones mitológicas Diana = Artemisa son de relevancia. Artemisa hizo que

Narciso se enamorara, "negándole sin embargo la consumación de su amor" ya que se enamora de su propio reflejo.[78] Artemisa tiene otra víctima (Actaeon), a quien convierte en ciervo y manda devorar por sus propios sabuesos. Las metáforas son de auto-encierro y auto-destrucción, pero mediatizadas por lo social en forma de espejo. Jerónimo se pone la máscara de un monstruo para asistir a la danza de los monstruos que él mismo ha instalado en la mansión. Pero éstos llevan máscaras de gente normal y él es el único que es "diferente". El uso de monstruos "reales" como personajes recuerda al filme de Todd Browning *Freaks* (1932), en el que las partes eran desempeñadas por monstruos "reales". Los disturbios originados por ello hicieron que la MGM retirara el filme. Los monstruos usados por Jerónimo se vuelven contra él de modo tal que él mismo emerge como un monstruo real. Al observarse a sí mismo en la piscina expresa:

> Bajo los ojos para ver lo que sé que veré, mis proporciones clásicas, mi pelo blanco, mis facciones despejadas, mi mirada azul, mi mentón partido, pero alguien tira una piedra insidiosa al espejo de agua, triza mi imagen, descompone mi cara [...] huyo tratando de arrancar con mis uñas esa máscara que no me puedo sacar aunque sé que es máscara porque esta noche es el baile de Emperatriz y yo me he disfrazado de monstruo, me rasguño la cara que sangra y sangrando me prueba que no es careta. (p. 104)[79]

En otro lugar Humberto sostiene: "si no ponemos una máscara no somos nadie". Pero ¿cuáles son las reglas del sistema o teatro en el que son asignados los roles a las máscaras? En este caso, en el "baile de disfraces", las reglas las hacen la Emperatriz y Boy (hijo monstruo de Jerónimo) con el fin de atrapar a Jerónimo en la misma estructura de ilusión en la que él los ha puesto. Esta reversión simétrica muestra que el poder de Jerónimo como miembro de una oligarquía depende de un sistema que disfraza el poder social haciendo de los rasgos biológicos sus símbolos, revistiéndolos del pretexto de la naturaleza. Ilusionismo es poder. Ser excluido del poder es hallar que alguien más controla el "principio de realidad", o que tal principio es irracional, o que no hay tal "principio de realidad", o que todas estas alternativas son verdaderas simultáneamente (las alternativas no exclusivas son un rasgo de la lógica de la novela). La rotura de la superficie del agua de la piscina interrumpe la apariencia de espacio racional, revelándose como un agente de la superioridad de Jerónimo. La escena recuerda el cuento "O espelho" del escritor Machado de Asís pero lleva la crítica de la identidad un paso más allá. Una vez que la superficie es quebrantada, y la coartada de la racionalidad incondicional destruida, la capacidad

de lo social para funcionar como espejo y máscara puede ser puesta contra la jerarquía dominante. Rostro, máscara y espejo se confunden; no hay distancia entre Jerónimo y la máscara o reflejo.[80]

La muerte de Jerónimo es invención de Humberto, en la misma medida que el mundo social que otorga superioridad a Jerónimo es *su* invención (más precisamente, la invención de su clase). Con el objeto de revelar su arbitrariedad secreta e irracionalidad, la diferencia entre el aristócrata y el pequeño burgués se ve traducida en la diferencia entre las "proporciones clásicas" y la monstruosidad física. El proceso por el cual las naciones, castas y clases construyen divisiones mutuas es llamado por Freud "el narcisismo de las diferencias menores".[81] La cuestión es cómo la energía erótica es usada para cimentar el antagonismo social.

En la práctica, La Rinconada es y no es la invención de Humberto. Una de las características del texto es el que no podamos saber qué es lo inventado y lo no inventado por él, o en qué medida él es también una invención de los otros. Además de esto, los acontecimientos (como por ejemplo, el nacimiento de Boy) admiten múltiples versiones, y las personas (como Humberto) asumen múltiples identidades. En este sentido, el texto no permite ser reducido a una realidad racional. Su multiplicidad se conecta con el rechazo de la literalidad por parte del Humberto-escritor y con el principio de la sobre-determinacion, el cual es visto por Freud como una característica del inconsciente: "The principle of over-determination declares that there cannot be just one 'true' interpretation of a symptom or symbol: it forbids literal-mindedness" (El principio de la sobre-determinación establece que no puede haber sólo una interpretación verdadera de un síntoma o símbolo: él prohíbe el sentido literal.[82]

Humberto es atrapado por lo que él mismo ha creado: *vis-à-vis* los monstruos de La Rinconada, "él era el carcelero [...] Él los había inventado a ellos, no ellos a él"; pero "estoy sellado dentro de sus intrigas y maquinaciones que yo urdo para ahogarme como si quisiera ahogarme" (p. 266). La cuestión del agente, propuesta en la forma de quién es autor y quién actor, o quién el carcelero y quién el prisionero, deviene borrosa y ambivalente. Humberto se sitúa dentro de una acción narcisista que revela su propio fracaso. Su escritura fue en principio un intento de adquirir un Nombre; las cien copias que hay de su libro en los estantes de Jerónimo siginifican para él la repetición de su nombre miles de veces. Su libro posterior, que escribe y/o imagina, se aboca a la cancelación del poder de Jerónimo. Pero la eliminación del otro depende a su vez de la autoeliminación: "Ahora me eliminaré

yo para que te desplomes y te partas en mil fragmentos al caer" (p. 471). Ello parecería tener también otro significado: destruir a Jerónimo implica destruirse a sí mismo, puesto que él depende de aquello contra lo cual lucha; cada uno es parásito del otro.

La Rinconada, mundo artificial cuya creación va destinada a evitar que Boy sea consciente de su monstruosidad, repite en miniatura lo que es la topografía de la novela. Ésta consiste en círculos concéntricos de monstruos (jerarquía social de clases diferentes) cuya función es crear una frontera que excluye cualquier realidad exterior. La frontera impermeable, que contiene todo, corresponde con la idea de un marco interpretativo total, esa contraparte en la crítica literaria de la mirada panóptica. Adentro del círculo, las dimensiones del tiempo y espacio resultan alteradas:

> Boy debía crecer con la certeza de que las cosas iban naciendo a medida que su mirada se fijaba en ellas y que al dejar de mirarlas las cosas morían, no eran más que esa corteza percibida por sus ojos, otras formas de nacer y de morir no existían, tanto, que principales entre las palabras que Boy jamás iba a conocer eran todas las que designan origen y fin. Nada de porqués, ni cuándos, de afueras, de adentros, de antes, de después. (p. 243)

Existen similaridades con el lenguage del sueño (ver p. 112), en el sentido de una realidad única y fluida, cuyas imágenes sólo existen en el instante. Esta traducción del espacio social en términos de un espacio psíquico unidimensional y abstracto es un rasgo del insconsciente freudiano, el cual, según señala Adorno, "se parece a la sociedad abstracta de la que no conoce nada y puede ser usado para unificarla".[83]

Humberto, al igual que El Mudito en la Casa de Ejercicios Espirituales, clausura continuamente puertas y ventanas, y luego trata que las superficies reparadas luzcan viejas y gastadas, es decir, homogéneas con las superficies pre-existentes. Aspectos totalitarios y paranoicos pueden verse en esta obstrucción de todos los agujeros. Por ejemplo, se ha constatado que uno de los métodos utilizados por ciertos regímenes en Latinoamérica para desorientar a los prisioneros políticos, ha sido el de trasladar el prisionero junto al ambiente: la misma situación de encierro (construida dentro de un edificio más grande) es desmantelada y re-construida en alguna otra parte del país. El Mudito imagina a Inés en su locura llevada en camisa de fuerza hacia una habitación blanca sin ventanas, con una fotografía que hace las veces de una ventana ficticia. El emplazamiento de barreras disfrazadas como mundo externo es parte de un control general o bloqueo general

de los sentidos, que tiene su culminación en la figura legendaria del *imbunche*, en el cual los nueve orificios del cuerpo están obstruidos. El *imbunche* es lo que las brujas hacen a las niñas robadas en sus orgías, o lo que las *viejas* harán al imaginario niño milagroso que están esperando. El nacimiento virginal revela el deseo de poder y control, y la maternidad como poder se emparenta con el vampirismo hacia los niños.

Una de las funciones del encerramiento es subvertir la cognición: "Boy debía vivir en un presente hechizado, en el limbo del accidente, de la circunstancia particular, en el aislamiento del objeto y el momento sin clave ni significación" (p. 243). Robert Graves sugiere que Narciso está relacionado con lo narcótico: El Mudito y las viejas están en cierto sentido drogados. La conexión entre sueño, muerte y maternidad-poder ha sido señalada por Igor Caruso.[84]

Uno de los patrones de relación que se repite entre Humberto y Jerónimo es el de observador y observado, y su principal componente es sexual. Por ejemplo, la potencia de Jerónimo depende del hecho de que Humberto sea un testigo de sus actos. El parasitismo también funciona de la manera opuesta: ejercer poder sobre Jerónimo es un medio para participar también de su poder. Por otro lado, en términos de estructuras narcisistas, observar al otro sería una versión de observarse a sí mismo, de manera que, al observar a Jerónimo, Humberto se está observando a sí mismo como Jerónimo. Esto se refleja en el cambio de pronombres y en el intercambio de identidades cuando Humberto narra las acciones de Jerónimo. En ese intercambio mutuo se alimenta el poder del observador: "Yo me quedé con la mirada cargada de poder" (p. 84).

La mirada paranoide indica, a estas distancias, una cierta relación profética con la fantasmagoría pinochetista. *El obsceno pájaro* alumbra, inclusive, las maneras en que ésta se apoyó en el reciclaje y mezcla maligna de imaginarios antiguos y modernos, coloniales y burgueses, dentro de un proyecto de modernización autoritaria. Lo que nos ofrece Donoso, se puede decir, son elementos para una historiografía psíquica, cuyo método incluye la ubicación temporal y social —la topografía— de la construcción de las sujetividades.

Canibalismo y catarsis

El intercambio que ocurre entre observador y observado es similar a los tipos canibalísticos de acción y relación que se dan a lo largo de la novela.[85] A diferencia de Freud, para quien el canibalismo describe la aprehensión narcisística de objetos por parte del ego, Donoso

muestra al canibalismo como un producto social[86]: cuando Humberto ve por primera vez a Jerónimo desea devorarlo o ser devorado por él; también existe el grotesco intercambio en el que Jerónimo, por razones políticas, roba la herida de Humberto: Humberto hurta la potencia de Jerónimo, y Jerónimo la fertilidad de Humberto. El intercambio dramatiza la erotización de la dominación, mientras que la conexión con el comerse apoya en la asociación mítica y común entre relaciones nutricionales y sexuales.

El motivo canibalístico funciona sólo negativamente, esto es, en el sentido de ser devorado o invadido por el otro. Humberto imagina que el Doctor Azula lo está operando para sustraerle sus órganos: Humberto será convertido en un criadero para nuevos órganos; las partes defectuosas de los monstruos, injertadas en él, sanarán: "Nunca más seré una persona, sólo un terreno de cultivo para trozos de otras personas" (p. 292). Azula es él mismo un monstruo, es el médico de La Rinconada. El hacer de Humberto un monstruo, se halla en oposición simétrica al uso de monstruos como personajes "normales".

Lo que permite que partes de la persona sean sustraídas y usadas como instrumentos de poder social (rasgos apropiados como símbolos de jerarquía social) es un sistema de intercambio social, el mismo que halla en el mercado el origen del yo. El intercambio es un tipo de sistema de substitución. En una entrevista Donoso admite su horror por la sustitución: "La esencia de mi terror ante la existencia es que los seres son substituibles; que una parte de un ser puede pagar las culpas de otro".[87] Los aspectos morales y religiosos de la sustitución apuntan a la necesidad de definirla como un sistema destructivo que cancela el valor.

Estar en poder de otro es un tema fundamental de *El obsceno pájaro*. La respuesta de Humberto es el auto-encierro sistemático, similar al mundo de sombras que Freud atribuye al narcisismo patológico: "Pareciera que en la *dementia praecox* [o sea la esquizofrenia] la libido, en sus renovados esfuerzos para alcanzar los objetos [. . .] logra realmente apoderarse de algo de ellos pero como si fueran sólo sus sombras, es decir, las palabras-presentaciones que les pertenecen".[88] Existe una correspondencia entre esto y la escritura de Humberto; él inventó a Inés para experimentar el amor, "para tocar la belleza", como señala (p. 470); y él y Peta Ponce son personas que pueden experimentar sólo la mecánica del amor, no su consumación. Finalmente, el narcisismo se revela como la puesta de Eros al servicio de la represión y el poder; y en este mismo sentido puede leerse el pensamiento de Freud, no en el modo científico que éste reclamaría,

sino como un conjunto de conceptos que se sustentan en el hecho de poner a Eros al servicio de formas de dominación sacrificiales.[89]

El hecho de que la escritura de Humberto sea no-lineal y no-literal la expone a fuerzas positivas y negativas. El no-literalismo y la multiplicidad de planos desmantela los mitos de dimensión única, identidad única y lo social como sinónimo de racionalidad; pero es peligroso a la vez. La escritura hace explotar el cuerpo de Humberto, volviéndolo vulnerable a las incursiones externas: "Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo, cada fragmento de mi anatomía cobrará vida propia, ajena a la mía, no existirá Humberto, no existirán más que estos monstruos, el tirano que me encerró en La Rinconada para que lo invente" (p. 263). El yo es fragmentado, invadido, mutilado, poseído, canibalizado, y tanto más, y los círculos concéntricos de monstruos en La Rinconada constituyen una figura de las capas en que se estructura la conciencia-inocencia de Humberto, obrando a modo de sucesivas defensas mágicas a través de las cuales él se aparta para siempre de su punto de partida. Su imaginación, a la que él describe como esclava de Jerónimo, es modelada por las depredaciones de las estructuras de poder.

Peta Ponce, quien representa a la mujer-bruja, es la musa oscura de la imaginación de Humberto: "El prisma de la Peta Ponce refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios" (263). Ella es responsable por las distorsiones del espacio y del tiempo, y encarna el peligro de la destrucción de toda racionalidad. Peta guarda similaridades con el inconsciente freudiano, como aquello que "no muere jamás" y es "un eco nacido en la pesadilla inicial" (p. 156). Pero lo demoníaco visto como lo atemporal no es la única versión de Peta; la novela no permitirá la separación entre lo demoníaco y lo angélico[90], puesto que los dos son uno: "en el fondo de esa belleza de Inés joven habitabas tú, desde siempre, desde los siglos de los siglos, viva como las hogueras, variable como el agua" (pp. 470-71). Desmantelar las fronteras entre lo demoníaco y lo angélico equivaldría a eliminar los demás límites entre lo conciente y lo inconciente, entre lo racional y lo irracional.

Humberto interpreta la leyenda de la "niña bruja" y muestra que el señor feudal sustenta su reclamo de legitimidad y racionalidad separando y ocultando lo irracional, y de ese modo también encubriendo la irracionalidad y monstruosidad de su propio poder. Del mismo modo en que Peta e Inés se funden una en la otra, Jerónimo es revelado como el origen mismo de lo monstruoso. La reinterpretación de la leyenda constituye un logro cognitivo. Sin embargo, lo positivo y lo negativo

están estrechamente entrelazados, lo cual es quizá característico de los procesos catárticos. La escritura de Humberto —que refleja y comenta la novela misma como escritura— tiene un principal componente parasitario en hurtar continuamente las máscaras del otro. La secuencia de la hoguera muestra la negatividad de esta posición y al mismo tiempo ilustra cómo hay algo positivo vinculado estrechamente a lo negativo. El fuego, al cual Humberto alimenta con las páginas de sus propios escritos, es "calor para combatir la intemperie aterradora" (p. 153), y sirve para convocar a aquellos que no tienen rostro, aquellos cuyos rostros han sido borrados por la cirugía. Sólo cuando él se convierte en uno de ellos, en alguien que no tiene nada que perder, y ha cancelado definitivamente su nombre, podrá desembarazarse de Don Jerónimo.

Pero la auto-eliminación posee límites obvios. El proceso es de repetición y progresivo vaciamiento sin cambio o renovación algunos. Sin embargo, a pesar de que Humberto crea que la destrucción en la que está involucrado abarca "el mundo entero", ésta se revela finalmente —para una lectura que se opone a la socialidad dominante— como una representación de la destructividad de un sistema social determinado. Lo negativo del proceso es que repite las estructuras del sistema que pretende destruir, lo positivo es que remueve las máscaras y coberturas que ocultaban las malicias del sistema y su *modus operandi.*

Conclusión

La extrema negatividad de *El obsceno pájaro* pueder ser expresada de varias maneras. Presenta un sistema fuera de control que sólo puede culminar en la completa auto-destrucción. La superficie de la conciencia es sujeta a manipulaciones malignas e infinitas, y no hay "profundidad" que no sea posible de ser manipulada en forma similar, ni "naturaleza" alguna a la que se pueda escapar; las versiones románticas, decimonónicas de la sujetividad se hacen trizas: quedan las coloniales y las de finales del siglo veinte. Manipulación infinita, al igual que invasión o encierro infinitos, significa muerte. Que estos procesos se desarrollen con la colaboración del sujeto los hace particularmente horripilantes.

Se puede decir, claramente, que el texto subvierte la racionalidad burguesa, pero es esencial señalar el aspecto indiscriminado de la acción destructiva. El término clave es aquí el de *infinito,* puesto que invasión y encierro infinitos reintroducen la trascendencia en lo que de otra manera sería un proceso profundamente desconstructivo. Lo que está completamente ausente de *El obsceno pájaro* es la posibilidad

de límites mínimos (como por ejemplo la inviolabilidad de la superficie corporal) necesarios para que el yo funcione y sea creativo en algún modo. Esto nos aporta una pista: la falta de límites sugiere una equivalencia entre la invasión total y la expansividad total. Invasión y encierro son inversiones uno del otro y, en la medida que tienden a ser totales, imitan la expansividad ilimitada del yo romántico. Esto constituye el otro lado de la destrucción pura propuesta por la novela: el fracaso del proyecto romántico. La destrucción total corresponde en alguna medida con un deseo de afuera absoluto.

Al ser entrevistado, Donoso habla de la identidad individual como algo falso, y del reconocimiento o deseo de un yo múltiple como algo liberador. Sin embargo, la identidad múltiple emerge en la novela como algo negativo e infernal —no a través de una patología inherente y estrechamente psicológica sino, más bien, porque se halla abierta a la destructividad del sistema social. La cercanía entre liberación y alienación es paralela a las estructuras que Marx vio emerger entre la desaparición del feudalismo y posterior establecimiento del capitalismo.[91] *El lugar sin límites*, que prosperó a partir de una primera versión de *El obsceno pájaro*, señala el paso de las rígidas identidades de la sociedad feudal como experiencia de caída de los límites (por ejemplo, los del género en la figura masculina-femenina de Manuel): de aquí lo apropiado de la referencia que el título hace a Marlowe, siendo que *Doctor Faustus* se ocupa de una transición histórica similar. Al igual que en *El obsceno pájaro,* la pérdida de límites es experimentada como infierno, y en ambos textos la transición del feudalismo hacia el orden burgués emerge como una liberación de potencia destructora. De modo semejante que en las novelas anteriores de Donoso, se perfila en *El obsceno pájaro* una modernización incompleta y dolorosa, que no entrega los beneficios de la modernidad. Es de notar que, desde hace unos años, varios científicos sociales radicales, al dejar de ver el socialismo como camino rápido hacia la modernidad, tienden a admitir lo prolongado, conflictivo y doloroso del proceso.

La negatividad de la experiencia que Donoso enfoca termina por destruir no la multiplicidad misma, sino las premisas individualistas en base a las que había sido postulada. En este sentido, *El obsceno pájaro* cierra el ciclo de las novelas de Donoso iniciado con *Coronación,* novelas que habían explorado el irracional y grotesco desborde de las energías reprimidas. *Coronación* y *Este domingo* se abocan a lo individual como *locus* de la represión. *El obsceno pájaro* modifica los términos en el sentido que el tema ya no es más lo individual suprimido,

y el enfoque se traslada al sistema del cual los individuos son productos. Esta tendencia es confirmada en *Tres novelitas burguesas,* con su juego de masculinidad y femineidad como partes de un sistema de signos sociales; y en *Casa de Campo,* donde se investigan las reglas por las que se establecen las identidades durante la fase formativa de la infancia. La conceptualización de Freud de la pérdida de los límites del yo, a través de términos tales como "omnipotencia", "canibalismo" y "narcisismo", se revela importante para el análisis de *El obsceno pájaro.* No porque dichos conceptos aporten una clave racional para la acción del texto, sino porque la versión freudiana del narcisismo, yuxtapuesta con el uso que hace Donoso de una topología que trae continuamente lo social dentro de lo psíquico, y viceversa, se desenmascara como predicado del individualismo posesivo, y estorba la producción de una historiografía útil.

III. Poetas

1. César Vallejo: entre el silencio de la poesía y el silencio de los críticos

El poeta y crítico peruano Américo Ferrari, en un ensayo sobre la recepción de la poesía de Vallejo que lleva el título "Los destinos de la obra y los malentendidos del destino", llama la atención sobre el siguiente hecho: aunque Vallejo es ampliamente conocido por nombre, hay un silencio que rodea a su poesía misma (539).[1] No se trata de una ausencia de estudios críticos, sino de una falta de acercamiento a lo que realmente ocurre en los poemas mismos. En este breve ensayo nos proponemos indagar, no sobre ese silencio de los críticos, sino sobre otro, el de los propios poemas. Quizás esto ayude en algo a explicar el silencio crítico. Se nos ocurre que, en el año de su aniversario, ésta podría ser una manera eficaz de colaborar en el trabajo todavía inacabado que la obra poética ejerce y ejercerá sobre los lectores.

En el poema "Parado en una piedra", poema cuyo título y contenido nos remite directamente a un repertorio temático comunista, hay un momento en que los materiales empiezan a decodificarse, a escaparse de la red de los grandes discursos ideológicos y de los esquemas simbólicos que los sustentan. El sujeto, presentado inicialmente como "monumental" —la visión comunista pretende revertir el monumentalismo burgués—, de repente deja de serlo y el poema se desplaza hacia otra zona visual y auditiva:

> y abajo
> su pequeño sonido, el de su pelvis,
> callado entre dos grandes decisiones,
> y abajo,
> más abajo,
> un papelito, un clavo, una cerilla...(354)

¿Qué hace que la grandeza escultórica de la figura del obrero —típica, por ejemplo, del arte revolucionario soviético— se pierda de vista? El movimiento hacia abajo es doble: no sólo hacia la pelvis, zona de localización simbólica del deseo (si se limitara a esto, el poema sería una fábula de la sublimación o desublimación), sino, simultáneamente, hacia el sonido, zona menos codificada, menos estable. El falo y el puro sonido; sonido, además, que se calla en presencia de las "dos grandes decisiones": obviamente, el sonido no decide, las decisiones se sustentan en las grandes organizaciones simbólicas del mundo, aquéllas que permiten que los pequeños detalles de la vida cotidiana resuenen con los relatos ordenadores de la sociedad. El pequeño sonido se resiste a la interpretación organizadora: por eso no decide, calla. Lo cual no impide que se oiga. Como sucede muchas veces en la poesía de Vallejo, se siente lo que no está en el mundo del significado. Como veremos, es sobre todo el dolor lo que se siente de este modo. Este sonido que no decide es el telón de fondo, la banda sonora que nos permite percibir, más abajo todavía, no los arquetipos míticos (otra vez, Vallejo juega con el desengaño frente a los esquemas típicos de la lectura/la cultura), no la oscuridad preñada (que nos dejaría todavía en el mundo de las grandes decisiones simbólicas) sino unos objetos cotidianos, heterogéneos y opacos.

Aquí, para entrar en la poética vallejiana, puede ser útil el contraste con un libro casi coetáneo. En *Residencia en la tierra,* de Neruda, el mundo de objetos desparramados, no significativos, pide "lo profético que hay en mí"; Vallejo es mucho más cauto frente a ese papel tradicional que le espera al poeta. Cuando, al final, el poema retoma el tono de la épica comunista con un llamado a una manera "plural" y humana de oír y sentir al sujeto (no nombrado, porque para los códigos dominantes no existe como sujeto), en ese momento, se acerca de nuevo a esos objetos cotidianos:

> y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente,
> ¡cómo clava el relámpago
> su fuerza sin cabeza en su cabeza!
> y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!,
> ¡más abajo, camaradas,
> el papelucho, el clavo, la cerilla,
> el pequeño sonido, el piojo padre! (355)

Pero a despecho del tono intensificado, en realidad no se sabe bien a qué vuelven el sonido y los objetos, qué hacen. Se puede decir que con la impotencia del relámpago queda desbaratado el discurso pastoril

burgués, para el que la conciencia brota de la naturaleza, y que este discurso, antes parodiado y subvertido en los primeros versos del poema, queda contundentemente desterrado por una nueva cosmología que sobrepasa las reglas del juego del marxismo, tanto en el contenido intelectual como en la forma de expresión; lo de abajo adquiere además otra acepción emergente, la del discurso popular, vulgar y, por eso, digno: son las complejidades discursivas de la poesía de Vallejo. Sin embargo, ¿qué pasa con esas cosas, inconmensurables —al comienzo del poema— con lo monumental? ¿Han sido redimidas por la épica obrerista? Tal es la opinión, por ejemplo, de James Higgins: "las pocas posesiones miserables que son el símbolo de su destitución, emiten un grito de protesta".[2] Es claro, los poemas de Vallejo piden mucho al lector; lo colocan en posición de desear una solución —en este caso, que el sonido deje de callarse y se convierta en voz, en el sonido significante de los objetos no significantes. En eso, es igualmente factible pensar que "el poema vuelve al punto donde comenzó, con el individuo trágicamente reducido a la nada, poseedor sólo de los fragmentos del ser".[3] ¿Pero no es cierto acaso que hay también otro deseo convocado por el poema, que no se desconecta de la necesidad de resolución y que no fluye por las grandes decisiones, porque éstas no resuelven nada? No es que lo cotidiano y lo existencial sean irredimibles, si se quiere; la cuestión es de qué manera, y si ésa es la manera en que se quiere, la auténtica. La diferencia no es absoluta, pero sí recurrente.

Me parece que en esta tensión, sobre este filo o linde (para usar una palabra frecuentada por Vallejo) nos deja el poema: entre un discurso que encumbra y redime todo lo de abajo y unos objetos asimbólicos y asignificantes que hacen otra cosa y van hacia otro lado; entre el sinsentido de las cosas sentidas y la necesidad utópica de que las cosas marginadas del sentido sean significativas, pero no de cualquier manera, porque valorizar la significación de por sí es una ilusión de los dominantes —allí está la ambivalencia del "piojo *padre*". Y revalorizar lo cotidiano como reivindicación de las representaciones marginadas suele ser señal del populismo político o religioso. No creo que Vallejo vaya por ese lado. Al contrario: la intensificación de la voz al final del poema choca con la ausencia, en la realidad, de una posición interpretativa capaz de recibirla. Se necesitaría otra sociabilidad. Hacia allí va el deseo. Quien deja que "el pequeño sonido" y los objetos que introduce lo penetren, se encuentra expulsado de las actitudes interpretativas actualmente disponibles y frente a más de una gran decisión. Aquí toca fondo el poema: porque roza los sitios vulnerables

por los que estamos captados en los sistemas controladores de la interpretación.

¿Cuáles son esos sitios? ¿Dónde se ubican? Pertenecen a la zona del trauma. Esta zona se caracteriza por las percepciones que carecen de sentido; rescatadas por la significancia, dejarían de ser traumáticas. Dolor es el nombre que Vallejo da a esta zona:

> De la casa del dolor parten quejas tan sordas e inefables y tan colmadas de tanta plenitud que llorar por ellas sería poco, y sería ya mucho sonreir. (315)

La casa del dolor es, entre otras cosas, el hospital donde Vallejo estuvo internado en 1924 para una intervención quirúrgica. El poeta se refiere a la experiencia en una carta dirigida a Pablo Abril, fechada el 19 de octubre: "Esta carta la escribo desde el hospital de la Charité, sala Boyer, cama 22, donde acabo de ser operado de una hemorragia intestinal. He sufrido, mi querido amigo, veinte días horribles de dolores físicos y abatimientos espirituales increíbles. Hay, Pablo, en la vida horas de una negrura negra y cerrada a todo consuelo. Hay horas más, acaso, mucho más siniestras y tremendas que la propia tumba. Yo no las he conocido antes. Este hospital me las ha presentado, y no las olvidaré". (441) El poema, titulado "Las ventanas se han estremecido", yuxtapone los sonidos que emiten los enfermos que sufren, indescifrables pero estremecedores, con el huracán que ha sacudido la ciudad y azotado las ventanas del hospital. ¿Las ventanas son, también, las del alma, por las que "viene este huracán, tan digno de crédito, tan honrado de deuda", es decir, tan cargado de significados heredados? Esta es sólo una parte, una de las muchas implicaciones de la pregunta que hace Vallejo, en realidad más amplia y abierta: "¿De qué punto interrogo, oyendo a ambas riberas de los océanos, de qué punto viene este huracán...?" (312). La Interrogación abarca no sólo el origen del huracán, sino el espacio desde el que se interroga.

El poema incluye otro sonido, igualmente cargado de significado, pero de una manera paródiça, absurda:[4]

> Sirviendo a la causa de la religión, vuela con éxito esta mosca, a lo largo de la sala. A la hora de la visita de los cirujanos, sus zumbidos nos perdonan el pecho, ciertamente, pero desarrollándose luego, se adueñan del aire, para saludar con genio de mudanza, a los que van a morir. (314)

Una vez más, la significancia garantizada connota el poder del sistema económico vigente. Procedencia y recepción van definiéndose, fijándose. No sucede así, sin embargo, con los quejidos de los enfermos:

En la casa del dolor, la queja asalta síncopes de gran compositor, golletes de carácter, que nos hacen cosquillas de verdad, atroces, arduas, y, cumpliendo lo prometido, nos hielan de espantosa incertidumbre. (315)

Los sonidos, harto penetrantes, se resisten a componerse en música. La función corporal de emitir sonidos se coloca en una incertidumbre entre la enfermedad incapacitadora y la ópera grandilocuente. La recepción de esos sonidos queda saturada por la contradicción entre la promesa del significado (la "verdad") y la falta de él. ¿Desde qué punto se oyen? ¿Que topografía sería capaz de contenerlos? La pregunta queda sin respuesta. Sólo se nos dice que las quejas de los enfermos tienden a remover las fronteras: "en la casa del dolor, la queja arranca frontera excesiva". (315)

Aquí conviene insistir en una aclaración: Vallejo no rechaza el dolor, no busca su eliminación:

¡Ciencia de Dios, Teodicea! si se me echa a vivir en
tales condiciones, anestesiado totalmente, volteada mi
sensibilidad para adentro! [...] ¡Pido se me deje con mi
tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva,
ocurra lo que ocurra, aunque me muera! Dejadme
dolerme, si lo queréis, mas dejadme despierto,
con todo el universo metido [...] (314)

Ni rechaza ni justifica; más bien conecta la erradicación del dolor con la religión. Ni siquiera adopta una actitud de desprendimiento, al estilo budista. Tampoco opta por posiciones estoicas, como a veces lo hiciera Darío ("Dichoso el árbol que es apenas sensitivo"). O, para decirlo de otro modo, el dolor en la poesía de Vallejo es transversal o anterior a los usos religiosos, éticos e ideológicos del lenguaje.

El siguiente poema —siguiente en el orden impreso pero también, probablemente, en el orden de la composición— prosigue con la interrogación inacabada. El título, "Voy a hablar de la esperanza", parodia todos los esquemas de trascendencia con los que se suele responder al dolor. Es un poema sumamente difícil de comentar, porque anula no sólo todas las posiciones desde las que podría uno hablar de algo —es decir, anula al hablante como emisor de enunciaciones—, sino también la posibilidad de que haya, dentro de lo enunciado, una objetivación del poeta o siquiera del lector. En consecuencia, queda suspendida además la función de la referencia, por la cual ésta ya no puede servir como reforzamiento de una frontera entre el yo y el mundo. El yo resulta completamente penetrable y penetrado, sin topografía reconocible. ¿Qué es lo que queda, entonces?

El poema fascina por su intensidad. ¿Pero dónde radica esta intensidad, si no pertenece al reino de los significados? Si hay mil maneras de hacer significativo el dolor —normalmente, basta con decir la palabra— Vallejo las evita todas. Y no hay juegos de sonido y ritmo para dar espesura al lenguaje: en este poema Vallejo disminuye drásticamente lo que Jakobson llama el eje combinatorio del lenguaje, a tal punto que casi no cabe en la famosa definición jakobsoniana de la poesía. Pertenece a otra poética, una que se ha llamado la poética del silencio, formulación que sin embargo tiene el inconveniente de circunscribirse a la ausencia de sonido como significación, sin dejar lugar para los sonidos y otras realidades que penetran el cuerpo sin ser significantes.[5]

Si la cuestión es cómo leer, cómo oír la poesía de Vallejo, este poema resulta un buen punto de partida. La mayor perplejidad que genera podría expresarse de la manera siguiente: ¿cómo puede ser que la experiencia de la lectura tenga tanta intensidad, si no hay sujeto ni subjetividad, si falta esa vida interior que el lector de poesía, desde Darío en adelante, ha aprendido a identificar como el espacio de la intensidad poética? El poema ofrece una intensidad pura, no en el sentido romántico del poema "Intensidad y altura", en el que se parodia la idea de una emoción subjetiva que excede todo medio de expresión, sino pura porque fluye sin fijaciones categoriales, sin linderos (inclusive los del yo), porque el dolor erradica las trascendencias, y coloca al lector sobre un filo entre lo no codificable y las necesidades de codificación. Este filo o superficie, que se resiste a la interpretación y a la representación, ha sido llamado por Deleuze y Guattari, siguiendo a Artaud, el cuerpo sin órganos.[6] Pero, en el fondo, no importa como se lo llame, y, claro, no es precisamente un lugar, en el sentido normal de la palabra. Entrar en el dolor, en lo intensivo no significativo, no permite hacer un deslinde entre sensación y significación, tal como se pretende al recurrir a palabras como "inexpresable". El dolor en este poema ni siquiera pertenece al mundo de las percepciones. Por eso el tema del dolor satura de contradicciones paralizantes todas las estructuras clásicas del conocimiento. Nada de lo anterior quiere decir que el dolor en la poesía de Vallejo sea un motivo de aislamiento existencial. Al contrario, llega a ser uno de los puntos fundamentales de un posible amor social, tal como está propuesto en cierta tradición peruana que comienza en las primeras obras de Mariátegui y continúa, por ejemplo, en José María Arguedas.

Tal es, a grandes rasgos, una de las zonas claves a donde nos lleva la poesía de Vallejo. Claro, para muchos críticos simplemente no existe: pero ese es el silencio de ellos, no el de Vallejo.

2. César Vallejo: el dolor como forma de expresión

Aqoy phuti
(Dolor inacabable)
Elegía anónima y la muerte de Atawallpa

Todo el mundo sabe, obviamente, qué es el dolor; es parte imprescindible del cuerpo humano. Es, además, tema preeminente de las reflexiones éticas y religiosas. En el caso de Vallejo, la palabra dolor y el campo semántico que suele involucrar ocupan, es evidente, un lugar muy importante dentro de su obra poética. Sin embargo, hay un problema. Si se examina la lectura de los poemas practicada por buena parte de los críticos, se tiene la impresión de que la finalidad de los poemas es la de expresar el dolor, que uno de los mayores propósitos poéticos de Vallejo fue el de expresar su dolor. ¿En qué consiste el problema, entonces? El hecho es que, aunque indudablemente el dolor figura en la poesía de Vallejo como contenido, como expresado, este es el lado menos importante de la cuestión, porque el dolor incide más decisivamente en la forma de expresión. Hasta se podría decir que es una fuerza decisiva de la aventura formal que marca la poesía de Vallejo de principio a fin. ¿Y por qué es así? Para demostrarlo, habría que intentar una lectura diferente de los poemas.

Empecemos por un poema que pertenece al grupo de los *Poemas en Prosa*, que fueron escritos durante los primeros años de la estadía en París y que llevan a cabo una intensa reflexión sobre la poesía como expresión y enunciación. Entre ese grupo de poemas hay uno que establece como escenario inmediato un hospital, que Vallejo llama la "casa del dolor". Frase sugerente, sobre todo si la leemos no sólo en el sentido de descripción irónica de un hospital sino en el del hospital como espacio saturado por el dolor: lo cual, como veremos, le da una fuerza menos reconfortante que la metáfora heideggeriana del lenguaje como "la casa del ser". El poema comienza así:

> Las ventanas se han estremecido, elaborando una metafísica del universo. Vidrios han caído. Un enfermo lanza su queja: la mitad por su boca lenguada y sobrante, y toda entera, por el ano de su espalda. Es el huracán. Un castaño del jardín de las Tullerías habráse abatido, al soplo del viento, que mide ochenta metros por segundo.[7]

La queja es el sonido del dolor: su parte expresiva. Sin embargo, podríamos preguntarnos si en este poema las quejas de los enfermos realmente *expresan* el dolor. ¿De dónde emerge esta queja? "Un

enfermo" la "lanza", pero no sale limpiamente de la boca. No está sólo modelada por el órgano destinado al habla, al lenguaje. Hay, además, otros residuos, otros elementos que no se subordinan al mensaje, a la expresión, sino que sobran y forman una redundancia disfuncional. Me refiero, por ejemplo, a la "boca lenguada": ya no lugar destinado a la producción del sonido significante sino disimétrico con el dolor que lo excede y con alguna característica tal vez de pez (lenguado), de animalidad prelingüística. De esta manera el dolor rompe los esquemas clásicos de la producción del sentido. No está en el lenguaje. Comienza como contenido pero rápidamente salta al nivel de la forma de expresión. Y tal vez, por lo mismo, nuestra exposición va resultando excesivamente rápida.

Comencemos nuevamente por otro camino. El título original de este poema, luego borrado, fue "Complemento de tiempo del hospital de Boyer", referencia al hospital "donde Vallejo sufrió una penosa operación en octubre de 1924" (441). Sin embargo, el poema no tiene una finalidad naturalista, como atestiguan la supresión del título y de algunos otros detalles coyunturales de la primera versión.[8] En ese caso, el huracán que sacude a la ciudad, al hospital y a los enfermos, si no se incluye para subrayar el naturalismo de la escena, ¿sirve para representar un estado interior, como en la poética simbolista? Pero "el enfermo de enfrente", del que se ocupan los párrafos 3, 4 y 5 del poema, no percibe el huracán. Está tan narcotizado que el viento no penetra en él. El poema pregunta "¿Qué pensaría de sí el enfermo de enfrente, ése que está durmiendo, si hubiera percibido el huracán?" La pregunta queda sin respuesta, porque "el pobre duerme, boca arriba, a la cabeza de su morfina!" ¿Qué significa, entonces, ese viento? Si no entra por los sentidos, ¿cómo puede pasar al ámbito de los signos? Y si el viento no pertenece a la esfera de la significación, queda suspendida, como consecuencia, toda posible función alegórica o antropomórfica. O sea, la pregunta de si el viento podría tener un estatus mitológico (posibilidad inherente a la palabra huracán), o si podría reflejar de algún modo la presencia del dolor, queda suspendida por una cuestión previa: lo que no ha penetrado en el cuerpo por los sentidos, ¿puede significar? Frente a esta pregunta, quedan bloqueados todos los sistemas simbólicos, sean sistemas de arquetipos o de la interpretación freudiana. En realidad, toda interpretación queda interrumpida. ¡Qué alivio! Porque este es el otro lado de la poética del dolor en Vallejo: la libertad, la descarga, la intensidad pura. Y esto sucede, sobre todo, en el extraordinario poema "Voy a hablar de la esperanza". Pero otra vez estamos adelantándonos, y necesitamos volver a las bases.

Volvamos a la queja de los enfermos. ¿Se trata de un signo? En cuanto que es una palabra en el poema, la respuesta obviamente es que sí. Pero en cuanto que es prolongación del dolor y no está organizada por la boca ni por la lengua, en este sentido no se puede decir que es un signo auditivo. Y este es el sentido en el que no se trata de un contenido expresado.

Sin embargo, la queja del enfermo penetra en el cuerpo del otro, como el huracán penetra en la ciudad, en el hospital, en el cuerpo. A no ser que el cuerpo esté anestesiado, porque en ese caso no entra nada del mundo de afuera. Por eso el dolor es inseparable de la entrada del mundo en la persona. El hablante del poema se dirige a los médicos para pedir que no lo anestesien: "¡Pido se me deje con mi tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra, aunque me muera! Dejadme dolerme, si lo queréis, mas dejadme despierto, con todo el universo metido [. . .]". (314-315)

Al atribuir al dolor un lugar primordial en lo que él llama "una metafísica del universo", Vallejo está rompiendo con las corrientes dominantes de la metafísica occidental, que proponen el Ser, la presencia, la energía como puntos de partida. También rompe con ellas la novela reciente de un escritor sueco[9], que al explorar la experiencia de una persona que sufre de un cáncer especialmente doloroso, propone la idea de que el dolor es para el cuerpo humano lo que la energía subatómica para la materia: una fuerza universal que permite la cohesión de todo lo existente. Al igual que Vallejo, propone que el dolor es previo a la conciencia. Sin embargo, todavía se trata de una idea —de un contenido, un significado. La práctica de Vallejo es más interesante, porque más que funcionar como idea o representación, el dolor abre un abismo. Abre un abismo porque se hace condición previa de todo sentido.

Si volvemos atrás al primer libro de Vallejo, *Los heraldos negros,* encontramos que ese abismo ya está asomándose, más claramente en el poema que da título al libro. Esos "golpes" —creo que no es necesario citar, tan conocido es el poema— son tema de un drama poético de definiciones: se tantean una serie de definiciones, precedidas por la palabra *como:* la espesura ontológica de esos golpes sólo puede darse sin calificativos: "son pocos pero son...". Después de la palabra *son,* van unos puntos suspensivos, vacío del sentido que se repite seis veces en el poema. Sin embargo, es un vacío que puede ser contenido —en aquel poemario— en palabras que funcionan simbólicamente: "abren zanjas oscuras en el rostro más fiero". Hay laceración y oscuridad en el sitio de la razón y la claridad pero, por otro lado, las palabras resultan

capaces de contener a estas fuerzas dentro de una trama verbal sin abismos. Existe, entonces, un movimiento doble: uno que va hacia el vacío de la palabra, hacia la intensidad que no es objeto de conocimiento, y otro movimiento que lleva hacia la simbolización verbal de los estados interiores. En *Los heraldos negros* los dos movimientos compiten entre sí, en equilibrio incierto.

En *Trilce* el vacío se amplía, penetrando en el nivel de la expresión y desencadenando una implosión del lenguaje simbolista. Los golpes que producen el dolor en este caso son, sobre todo, el fracaso del amor y la muerte de la madre. El poema 34 habla de "un té lleno de tarde", sintetizando el proceso verbal de la poética simbolista, que permite una libre correspondencia de los objetos. La plenitud del amor, ahora rota y recordada con nostalgia, se expresa mediante la plenitud de las palabras. Además, la densidad de los juegos de sonido refuerza —casi podría decirse garantiza— la plenitud semántica. ¿Qué quiere decir plenitud, en este caso? Todo esto se rompe al final del poema.

> Se acabó la calurosa tarde;
> tu gran bahía y tu clamor; la charla
> con tu madre acabada
> que nos brindaba un té lleno de tarde.
> [. . .]
> Y se acabó el diminutivo, para
> mi mayoría en el dolor sin fin,
> y nuestro haber nacido así sin causa. (209)

No sólo se ha acabado una realidad, sino un lenguaje que ya no se puede restaurar. El reconfortante antropomorfismo de los objetos se desvanece. El poema salta, a través de la palabra dolor, de una dramatización del contenido a una dramatización de la forma. Con las palabras "dolor sin fin", la plenitud desaparece. Y con ella desaparece todo un orden verbal —que también es un orden cosmológico y cultural. Las consecuencias de este trasvasamiento todavía se están viviendo, no se les puede delimitar. Se trata de un cambio de episteme cuyas consecuencias seguimos viviendo.

El dolor también irrumpe en el tejido de los sonidos, destrozando la estética de la armonía y rompiendo la relación estable y simétrica entre sonido y objeto: se acabaron las correspondencias simbolistas. Vallejo utiliza sobre todo la muerte de la madre para dramatizar este sacudimiento del mundo. Con la muerte de la madre, todos los sonidos y todas las palabras suenan diferentes, empezando por la palabra MADRE, rodeada ya de vacío. (201) Esta revolución en el mundo del

sonido se explora en los poemas de *Trilce*, con sus disonancias, sus disimetrías entre lo sonoro y lo semántico, sus redundancias sonoras disfuncionales. Estamos hablando, claro está, de características que sobrepasan la poesía de Vallejo y que pertenecen a la vanguardia latinoamericana.[10] Pero en el caso de Vallejo, el dolor les da un sesgo peculiar y un alcance original.

Ya no se trata, precisamente, de "golpes", sino de un proceso generalizado, que carece de límite. El fin del sonido que corresponde al objeto, y el fin del antropomorfismo, ambos hacen necesaria una nueva poética. ¿En qué consistiría una poética del dolor, si ésta se asume, como en el caso de Vallejo, como vector de una revolución poética vanguardista? El dolor, ¿está en las palabras? Si no, ¿dónde está? Creo que la poética del dolor que inventó Vallejo puede resumirse de la siguiente manera: el lector es llevado hacia un lugar donde hay una máxima penetración de los sonidos, de las palabras como sonido, y de los sonidos de las palabras como puerta a una zona que se puede llamar preconceptual. Se trata de un umbral del lenguaje que se relaciona con la capacidad (fuerza) penetrante de las palabras-sonidos. Por eso Vallejo —o su lector— oye las palabras de una manera especial. Entran en la zona más indefensa del ser. Por otra parte, como suele ocurrir en toda poesía vanguardista, los sonidos se desconectan relativamente de los significados estabilizados. La dimensión original que añade Vallejo tiene que ver, entre otras cosas, con el extraordinario alcance del proceso en cuanto intervención en el lenguaje como base de lo social y de lo espiritual.

Para concluir, intentaremos entrar brevemente en el poema "Los nueve monstruos". Hay dos palabras en este poema que se repiten más que las otras: la palabra *dolor,* que se repite 13 veces (sin contar los sinónimos) y la conjunción *Y* que se repite 19 veces y con la que el poema comienza . La letra *Y* hace resaltar la cadena sintáctica, hace esperar una acumulación semántica, hace anticipar un momento de síntesis dramática en el que todo se anude. Pero toda esa fuerza verbal, prometedora de un movimiento hacia adelante, no lleva a ninguna parte, excepto al dolor:

> Y, desgraciadamente,
> el dolor crece en el mundo a cada rato,
> crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,
> y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces (411)

El dolor, contenido y repetido, no se deja interpretar, ni éticamente, ni políticamente, ni metafísicamente, ni siquiera estéticamente. Y

aunque el dolor se asocia con un proceso de sacrificio (versos 5-6), falta una idea, una ideología sacrificial que le dé significado. La falta de resolución ideológica choca y se refuerza con el hecho de que retóricamente el poema suena a sermón u oración política. Es decir que echa mano a un lugar de legitimidad enunciativa —el del político o el sacerdote—, lugar desde el que las representaciones suelen organizarse según una doctrina y las palabras del hablante ofrecerse para la recepción pasiva. Pero hay más. Se trata de un modo de enunciación que confirma el eje referencial del lenguaje y permite que las palabras adquieran la espesura de lo estable, de lo que coincide con los códigos referenciales y que llama a las identidades establecidas. Dado todo esto, parecería quizás tratarse de un poema bastante conservador. Pero no. Porque a despecho de toda esta maquinaria retórica del autoritarismo, a un lector el poema no le entrega ninguna certidumbre de esa índole, ninguna estabilización del sentido: ni metáfora, ni alegoría, ni simbolismo, ni siquiera mímesis:

> ¡Jamás, hombres humanos,
> hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
> en el vaso, en la carnicería, en la aritmética! (411)

Creo que una vez que hayamos llegado a la matemática, desvanece la esperanza de que de alguna manera estemos dentro de una alegoría, de algún sistema simbólico, o sea dentro de un sistema de seguridad, de certidumbres —la matemática, tradicionalmente, servía como sostén de la idea de verdades eternas, pero si está contaminada por el dolor ya no sirve para eso. Queda frustrada esa esperanza de que el dolor se resuelva en idea. Los objetos en los que se ha adentrado el dolor —alegoría contra-alegórica ésta— ni siquiera funcionan como asociaciones mentales. No tienen ninguna presencia antropomórfica, no suministran ningún esquema salvacional. Toda la esperanza que ofrece el orden retórico del poema, de que se pueda resolver el dolor, y el mundo sea habitable, queda disuelta. Excepto en un momento, casi al final del poema, en el que se antropomorfiza a los objetos y ellos mismos parecen capaces de sentir el dolor:

> Y también de resultas
> del sufrimiento, estoy triste
> hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
> de ver al pan, crucificado, al nabo,
> ensagrentado,
> llorando, a la cebolla (412-413)

¿Se resuelve, en estos versos, la tensión entre el dolor y la ausencia de justificación de él? No lo creo. El sentimiento no resuelve el dolor. Se trata de una parodia que hace sensible lo inadecuado del patetismo antropomórfico —sobre todo cuando llegamos a las lágrimas de la cebolla. La zona del dolor, paradójicamente, se asemeja a la del humor.

El espacio que abre el dolor es el del trauma, de lo que se ha convertido en inconsciente. Sin embargo, el dolor no es interno a la persona. Tampoco es externo: traspasa la frontera del ser individual. Hace que los órganos de los sentidos inviertan su función y la realidad pase desde adentro hacia afuera:

> Invierte el sufrimiento posiciones, da función
> en que [. . .]
> el ojo es visto y esta oreja oída,
> y esta oreja da nueve campanadas a la hora
> del rayo, y nueve carcajadas
> a la hora del trigo [. . .] (412)

Se trata de una productividad —y no expresividad— del dolor, que resulta siendo, tal vez, una de las características más extrañas del poema, ya que nos hemos acostumbrado a que el trabajo o el deseo producen, pero no el dolor.

El problema del que habla el poema ("hay, hermanos, muchísimo que hacer", dice el último verso) parecería ser el hecho de que el cociente del dolor aumenta en el siglo XX en forma de guerras, hambre, y abusos al ser humano. Otras personas lo llamarían, tal vez, violencia. Pero no es menos importante la manera en que el poema enfrenta aquellos discursos que han utilizado el dolor para reforzar versiones teleológicas y sacrificiales de la historia.

Empezamos con el hecho de que el dolor está fuera de la lengua. Sin embargo, hemos insistido en que Vallejo coloca esto que está fuera del lenguaje adentro de él. ¿Cómo sucede? Para resumir brevemente —demasiado brevemente— se trata de tres procesos: 1) El dolor no entra en el idioma porque deviene imagen o concepto sino porque está en la recepción de los sonidos (el sonido es la materialidad del lenguaje). 2) Si el dolor habita en el cuerpo sin imagen ni concepto, las palabras pueden entrar en él de manera semejante, y de hecho lo hacen, sólo que oirlas de ese modo requiere que se erosionen ciertos niveles del lenguaje, ciertas formas del discurso y ciertos lugares de enunciación. Estos niveles son los de la figura y el concepto; las formas discursivas son las de la opinión y el dogma (que solicitan la identificación con la palabra normativa); los lugares de enunciación

son los de la autoridad institucional. 3) En tercer lugar, está el dolor como referente, aunque no precisamente como experiencia, dado que las condiciones para que sea una experiencia —que forme parte del ser personal— no están dadas. Es un referente que constantemente salta de la idea a lo que no tiene representación. Pero, a despecho de la última, es productivo.

La obra de Vallejo pertenece a contextos históricos y artísticos cuyo estudio es imprescindible para una comprensión justa de ella. Se relaciona, para mencionar dos aspectos, con la vanguardia artística de las primeras décadas del siglo, y con la problemática del socialismo y lo irracional, del socialismo y la magia. Ambos han tenido mucha importancia en el Perú del siglo XX. No hemos querido tocar esos temas en esta ocasión porque pensamos que, para participar con eficacia en ese debate, es necesario entablar previamente una discusión sobre la poética de Vallejo, sobre lo que tiene de particular y no asimilarla, como ocurre tantas veces, a esquematismos, a maneras de oír[11] que precisamente impiden recibir la fuerza de los poemas.

3. César Vallejo: El dolor como signo cultural

Dos dificultades básicas se presentan al intentar responder a la multiplicidad de fuerzas que contienen los poemas de Vallejo. La mayoría son extraordinariamente complejos, no sólo en su forma sino asimismo en la variedad de materiales que reúnen. Tomados individualmente, y para comprender todo su potencial, necesitan ser leídos en relación al *corpus* de su obra poética. Estas condiciones de lectura no son totalmente extrañas a la lectura de los más destacados poetas del siglo veinte. Principios tales como la necesidad de afrontar materiales culturales multiestratificados y la noción de obra a gran escala cuyo efecto depende de la interacción de sus partes, ya fueron establecidos anteriormente por Ezra Pound. Pero otro tipo de dificultad, específica de la poesía latinoamericana moderna, surge con Vallejo. No puede decirse que tuviera a su disposición, en palabras de T.S. Eliot, "the whole of the literature of Europe from Homer" (la totalidad de la literatura europea desde Homero)[12]. No porque no tuviera acceso a ella o capacidad para comprenderla, sino porque en realidad no hubo tal "totalidad" para él. El sentido de la historia formulado en sus poemas está marcado por la intersección de diferentes temporalidades; por el encuentro de las historias nativa, colonial y moderna —paralelo

a la heterogeneidad[13] de los materiales culturales utilizados; por la fractura de los universos culturales nativo, mestizo y criollo; y no puede ser comprendido dentro de una "tradición" particular o "estructura de sentimientos". El tratamiento de esos materiales no es evolutivo sino que está caracterizado por las simultaneidades de lo colonial y lo moderno.

No obstante, a pesar de las complicadas mediaciones que sus materiales atraviesan, los poemas de Vallejo ejercitan una fuerza inmediata. Esta fuerza es, por sobre todo, la del afecto: hay siempre un aura emocional pese a las dificultades de desciframiento. Esta característica ha resultado una especie de trampa para muchos críticos, quienes han tendido a reducir los sentimientos involucrados en los poemas a la mera expresión de la biografía de Vallejo. Esta tendencia ha sido particularmente aguda con respecto a uno de los principales ámbitos del sentimiento: el dolor. La expresión del dolor en la poesía de Vallejo es considerada como si perteneciera a un marco meramente biográfico o de otro modo pudiera ser situada dentro de un universal dudoso llamado la condición humana.

El dolor puede ser explorado tanto como una forma de expresión o como una forma de contenido. Ya tratamos la primera en el capítulo anterior, aquí nos ocuparemos de la segunda. No obstante, alguna discusión acerca del nivel de expresión será necesaria dada su interconección. Una primera dificultad de aproximación al dolor es la carencia de una definición satisfactoria. El dolor recorre un sinnúmero de categorías y no puede ser estudiado dentro de los límites de una disciplina en particular. Esta difusividad, tal como mostraré más adelante, favorece la poética de Vallejo. El dolor como fenómeno abarca campos neurológicos, semánticos y culturales, tomando la forma, según sea el caso, de intensidad, estado de ánimo y signo cultural. Una reciente discusión psiquiátrica acerca del dolor enfatiza la dificultad de decir qué es y dónde se localiza. Estado de ánimo más que percepción, "the experience of pain is a physical sensation that takes on a affective component for its expression and interpretation" (la experiencia del dolor es una sensación física que toma un componente afectivo para su expresión e interpretación).[14] Existe también un tipo de dolor psicogénico y no-orgánico, que es el más difícil de describir, no obstante tienda a ser experimentado como un daño visible para el cuerpo. Entramos así en el dominio de la semántica del sufrimiento:

> Suffering of all non-physical kinds —indignation, humiliation, disappointment— finds expression in pain terms: 'taking pains, feeling crushed, bruised self-esteem, rubbing salt in the wound, getting one's fingers burnt,

searing remarks.' It is not just that pain is a metaphor for suffering, but in many situations suffering can only be experienced and explained by the sufferer in *pain* terms" (El sufrimiento en todos sus modos no físicos —indignación, humiliación, decepción— encuentra expresión en términos de dolor: 'esmerarse, sentirse abatido, subestimarse, echar sal en la herida, pillarse los dedos, palabras venenosas.' El dolor no es solamente una metáfora del sufrimiento: en muchas situaciones, éste sólo puede ser experimentado y explicado por quien lo sufre *en términos de* dolor).[15]

Esta interdependencia entre los vocablos ingleses *pain* y *suffering* la hallamos también en los términos castellanos dolor y sufrimiento. En ambos idiomas, las raíces de estas palabras son latinas.

Otro rasgo de la experiencia del dolor es su asociación con el proceso de personalización, por este motivo la asignación de sensaciones de dolor a un "yo" identificable constituye al mismo tiempo una afirmación del sí mismo. Hasta cierto punto, este paso ya está contenido en la definición de dolor como estado de ánimo. Sin embargo, ninguna de estas dos condiciones básicas parece tener cabida a la vista del poema de Vallejo "Voy a hablar de la esperanza", donde el "yo" afirmado resulta cada vez más incapaz de contener el dolor del que habla el poema. Y esto se aplica no sólo al *yo* como sujeto de las afirmaciones sino también a todo posible sujeto de enunciación:

> Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre, ni ser vivo siquiera, también lo sufriría... (316)[16]

Buena parte de la potencia radical de este poema proviene de una disyunción entre gramática y discurso: el lenguaje es aún perfectamente gramatical, a pesar del hecho que no existe un discurso que se haga cargo del dolor del que se habla. Entregarse al poema es estar en contacto con la fuerza —no discursiva pero que penetra el lenguaje— del dolor. Esto se relaciona con la forma de expresión.

Como contenido, el dolor en este poema es contenido sin forma. No se trata de, por ejemplo, "el dolor del hambriento" o el del "enamorado": es un dolor que carece de historia, incluso de causa o efecto (II 29-31) y que ni siquiera se ajusta a las precondiciones básicas de un proceso perceptivo (II 33-35).

Esta sustancia sin forma constituye una irreverencia —en el sentido francés del término <escándalo>— que proporciona una especie

de golpe bajo ("desde más abajo") a la tendencia dominante del pensamiento occidental desde Aristóteles. Desde éste hasta las críticas contemporáneas de Russell, Heidegger y otros, se ha venido asumiendo que todo lo que puede ser predicado existe como sustancia primera. Cuando Vallejo usa el verbo "ser" invierte totalmente el procedimiento aristotélico. Ser, en variadas formas gramaticales, aparece diez veces junto con dolor como su sujeto, pero este dolor que es el sujeto gramatical del predicado extensivo, no se ajusta a las condiciones de forma usuales de la existencia, tales como sujeto/objeto, causa/efecto, y figura/background.

Como objeto no-verbal construído por el sistema nervioso,[17] el dolor es enteramente real. El tratamiento semántico del mismo implica su socialización, y el intercambio que se da entre estos dos niveles es abierto y variable. Pero ¿qué puede decirse de un dolor —tal como aparece en el poema de Vallejo— que aparentemente carece de causa o ubicación, ya sea somática, afectiva o social, y que si bien se halla dentro del lenguaje, no constituye un concepto? Un modo de resolver la tensión es rotular el dolor como metafórico, de modo que resulte la expresión de una condición social y/o biográfica. Esto significaría empujar al poema a un tipo de lógica —distante de todo riesgo interpretativo— a la que el mismo se resiste.

La psiquiatría reconoce este tipo de dolor sin causa aparente. Las siguientes características corresponden al "trastorno de dolor psicogénico" (psychogenic pain disorder): "it spreads with a non-anatomical distribution"; it is "complained of as a constant feature"; it increases over time; "the patient [...] can find no adequate words for description" (se localiza en forma no anatómica; se padece como un rasgo constante"; crece con el tiempo; "el paciente... no puede hallar las palabras adecuadas para describirlo).[18] En tanto características descriptivas, parecerían tener cierta relación con las afirmaciones del poema de Vallejo. Nos preguntamos si el término psicogénico es adecuado al dolor del cual habla, dado que lo psicogénico hace del dolor algo patológico, un "desorden" interno, y lo define como un tipo de histeria y posteriormente como un "desorden somatoforme" de la "neurosis hipocondríaca".[19] ¿No podría residir la patología en otra parte? O sea, la patología que el lenguaje de Vallejo transmite sin nombrar en "Voy a hablar de la esperanza". ¿Y no es significativo que los pacientes que confiesan dolor "sin evidencia de enfermedad física" son "por lo general mujeres"?[20] Las mujeres son tal vez los sujetos preferenciales debido a que las fisuras entre su experiencia y el texto social tienden a ser más grandes.[21] No pretendo poner en cuestión la

validez del diagnóstico psiquiátrico; deseo solamente sugerir que aquella socialización y modelización cultural penetra el léxico de la psiquiatría, de modo que resulta éste mismo sintomático del problema de la localización del dolor, en lugar de permanecer externo a él: así, por ejemplo, si el dolor viene "desde adentro", no queda por eso resuelta la pregunta ¿dentro de qué? Lo mismo podría decirse del intento por parte de Gilbert Ryle, en *The Concept of Mind*, de analizar los ánimos y afectos con un lenguaje sencillo sin reconocer las diferencias de género, estrato social, cultura o historia.[22]

Los poemas que Vallejo escribió algunos años después de "Voy a hablar de la esperanza" indagan en las formas históricas, sociales y culturales del dolor. No lo hacen revirtiendo la acción del poema anterior para volver a los métodos naturalistas, dominantes, por ejemplo, en la Unión Soviética; al contrario, extienden el obrar de este poema hacia la imaginación visual y auditiva de un texto social alternativo. Antes de desarrollar estos temas nos parece necesario trazar un mapa de la socialización del dolor en el Perú. El sociólogo peruano Gonzalo Portocarrero se propone hacerlo en un ensayo titulado "El silencio, la queja y la acción: respuestas al sufrimiento en la cultura peruana". Con respecto al dolor en la sociedad peruana, distingue tres posiciones: la del mártir, la víctima y el héroe. El martirio fue introducido durante el período colonial: la imagen de un Dios sádico que halla satisfacción en nuestro sufrimiento, correspondía a la doctrina según la cual la conquista del Perú constituyó un castigo redentor, que abrió a los indígenas las puertas del paraíso. Sufrir dolor era pagar una deuda a Dios, y la acumulación de sufrimiento era la confirmación del lugar de cada uno en un mundo donde el sufrimiento era privilegio de los grupos subalternos. El martirio como valor confirmaba por ende las estructuras de poder coloniales.[23] Las restantes posiciones de la víctima y del héroe surgen con la secularización de la sociedad, que comenzó con la independencia de España. Cuando el sufrimiento deja de ser una virtud, también deja de ser significativo. Para la víctima, que sobrelleva un sufrimiento sin sentido, la vida es absurda (en palabras de Portocarrero) y la única posibilidad de expresión es la queja. En la tercera posición, la del héroe, la idea de progreso toma el lugar del mito de la providencia. A través de la razón y el conocimiento los seres humanos crean un futuro de libertad a partir de la necesidad; el sufrimiento es suprimido. Estas son promesas que la modernidad no ha cumplido. Sin embargo, la idea de ser libres para realizar un futuro diferente es muy importante, tanto para los padres —las madres especialmente— que hallan sentido a su sufrimiento

a condición de que sus hijos disfruten de una vida mejor, como para una generación más joven que se libera de las condiciones que debieron de sufrir sus padres.[24]

La coexistencia de pasado y presente, bajo la forma de actitudes surgidas en diferentes momentos históricos, está típicamente ilustrada en las invasiones urbanas que dan lugar a la creación de villas-miseria. A pesar de que en estas situaciones la acción colectiva apunta a crear mejores condiciones, la amenaza de expulsión es a menudo contestada con una expresión de cuánto ha sufrido una persona. Más que la ciudadanía, es el sufrimiento el que confiere derechos. Son las mujeres las que tienden a expresar sufrimiento con el objeto de reclamar derechos, en la misma medida que la posición de martirio es más persistente entre las mujeres que entre los hombres.[25]

El ensayo de Portocarrero historiza de una manera muy práctica los diversos modos en que el dolor ha sido socializado en el Perú. Sin embargo, no toma suficientemente en cuenta la cultura Andina nativa. En la tradición Quechua Andina, el dolor recibe un significado en modos muy diferentes a los señalados por Portocarrero. La conversión del dolor en material simbólico se caracteriza por su consideración como una realidad cósmica. Un ejemplo de esto se ve en el poema quechua "Apu Inka Atawallpaman", que data del período colonial. La muerte de Atahualpa es dramatizada como un dolor sentido por la tierra misma:

> Y los precipicios de rocas tiemblan por su amo,
> canciones fúnebres entonando,
> el río brama con el poder de su dolor,
> su caudal levantando.[26]

José María Arguedas llama a este tipo de expresión "dolor cósmico", para distinguirlo del "dolor individual" que surge en la experiencia de la emigración hacia las ciudades, donde los vínculos tradicionales de la colectividad se diluyen o pierden. El dolor cósmico se inició con la llegada de lo hispánico: es el "dolor sin límite" (*aqoy phuti)* del que habla la elegía quechua a Atahuallpa,[27] que lleva consigo, más que un sentido de aislamiento, un sentido de mutualidad con los demás seres humanos, dentro de una red de intercomunicaciones cósmicas.

Debemos mencionar otros dos aspectos del dolor en la cultura nativa. El primero se refiere a la tradición de inversión del discurso católico sobre el martirio. El garrote, la decapitación y otros modos de ejecución de figuras épicas de la resistencia (en especial, Atahuallpa, Tupac Amaru I, Tupac Amaru II), resulta más que un signo del favor

de Dios, una llamada a la resistencia y la sublevación.[28] El segundo aspecto tiene que ver con el uso transformativo ritual del dolor en la tradición de la danza de las tijeras de Ayacucho y Huancavelica, donde el *dansaq,* que se dice ha "pactado con el diablo",[29] entra en un trance que disminuye o elimina temporariamente el dolor y le permite colgar objetos pesados de un alambre insertado en la lengua.

El sentido cósmico del dolor, como mostraré más adelante, ingresa en la obra de Vallejo, pero no así la reversión del martirio en alzamiento y la superación del dolor en trance. ¿Por qué debería ocurrir esto? La infancia de Vallejo en el pueblo andino Santiago de Chuco tuvo lugar en un ambiente más bien mestizo que nativo, y es menos probable que las dos tradiciones mencionadas anteriormente hayan sido familiares en aquel ambiente, dependientes como son de narraciones que circulaban entre indígenas o de rituales de carácter regional. Los poemas de *Los heraldos negros* rechazan la noción cristiana de martirio, pero por otras razones (en "La cena miserable", por ejemplo, para socializar el amor divino). Por otra parte, el dolor cósmico es un motivo típico del *wayno,* la forma melódica más común entre los grupos indígenas y mestizos de los Andes. Específicamente, el dolor cósmico caracteriza las formas más nativas de *wayno,* y el dolor individual, las formas mestizas. Vallejo debe de haber escuchado un gran número de ambos tipos de melodías, pero en términos de las preferencias de su propio grupo social, el *wayno* mestizo habría sido el modelo predominante por una vecindad anímica. Tomemos un ejemplo citado por Portocarrero, la canción "Vidallay vida" Comienza con una comparación ("La vida es como un vaso"); la metáfora de la fragilidad no es extraída del cosmos sino —obviamente— de una escena relacionada con el beber. La canción continúa:

¿Para qué habría nacido?
¿para qué habría venido?
Para llorar de pueblo en pueblo,
para sufrir de casa en casa.

Para ya no llorar
para ya no sufrir
¿me aventaría desde la roca?
¿Saltaría al río?

Puerta del panteón, de rejilla de fierro
diciendo qué entraré
diciendo qué me enterrarán.[30]

El sufrimiento nombrado es inagotable, simplemente aniquilador, excediendo todo medio de expresión que lo contenga. No hay un cosmos compartido ni una mutualidad mediatizada por el mundo de las cosas. Como en la segunda posición de Portocarrero, el dolor resulta sin sentido.

El tratamiento que hace Vallejo del dolor, reúne tres niveles: el dolor inagotable del mestizo, el dolor cósmico de la tradición nativa y la moderna visión de un futuro que abolirá el sufrimiento innecesario. En esta intersección, cuya complejidad es la de la historia del Perú, Vallejo agrega un elemento nuevo: un dolor cósmico cuyo efecto resiste cualquier localización y cuya causa no puede ser identificada.[31] La extraordinaria paradoja de "Voy a hablar de la espranza" —el cual merece ser reconocido como uno de los poemas clave del siglo veinte— es que el dolor que carece de nombre o de yo, abole las barreras entre lo social y lo individual establecidas por los lenguages de la política y la psicología (decididamente, el individualismo posesivo y el psicoanálisis). El dolor sin posibilidad de trascendencia alguna, lejos de ser una experiencia de aislamiento, lleva, en el poema de Vallejo, directamente a lo social. No lo social preconcebido por el lenguaje de las ciencias sociales, sino atravesado por intensidades y flujos intersubjetivos. En lugar de un dolor que paraliza o es superado por medio de discursos religiosos o tecno-utópicos, se trata de un dolor que escapa y subvierte.

Este es el tema principal de "Voy a hablar de la esperanza"; su culminación puede ser hallada en un poema posterior, "Los nueve monstruos". Mientras que el primer poema es no o anti-discursivo, ya que habla del dolor con afirmaciones que no pueden formalizar el material, retornando reiteradamente al dolor como una realidad no-discursiva, el poema posterior moviliza alguna de las prácticas discursivas primarias de la historia peruana. Lo hace desde una postura retórica particular, desde una encrucijada entre el sermón y el discurso político, las dos más importantes formas de autoridad enunciativa en el Perú, la primera colonial, la segunda republicana. El ambiente de sermón aumenta el peso verbal de los motivos discursivos familiares, colocándolos en relación a un deseo de solución. Pero hay una brecha tremenda entre la confianza del sermón y la destrucción de la legitimidad discursiva por la fuerza del dolor. Para desmantelar el discurso del martirio se utiliza el dolor como lo que resiste a la clasificación, a la pastoral (en todos sentidos) y al humanismo secular igualmente; frente al dolor, el martirio se revela como canibalismo y vampirismo:

y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
y la condición del martirio, carnívora, voraz,
es el dolor dos veces
y la función de la yerba purísima, el dolor
dos veces
y el bien de ser, dolernos doblemente. (411)

La intersección entre las temporalidades moderna y colonial se extiende en la mención de la medicina moderna ("Señor Ministro de Salud"), aportando al poema la tecno-utopía de la eliminación del dolor, y, bajo la alusión al famoso trabajo de Lenin *¿Qué hacer?*, colocando la utopía del comunismo en el centro de los materiales del poema. El contenido de esos variados discursos/temporalidades se complica por la conjunción de diferentes velocidades y cronometrías:

el dolor crece en el mundo a cada rato
crece a treinta minutos por segundo, paso a paso
[...]
¡Crece la desdicha, hermanos hombres,
más pronto que la máquina, a diez máquinas [...] (411-412)

Si "segundo" y "máquina" definen las velocidades de las modernas sociedades industriales, entonces la disyunción de velocidades no es solamente la inconmensurabilidad del tiempo personal y el tiempo social, como ocurre en otros poemas de Vallejo, sino también el fracaso de la velocidad del progreso para contener la velocidad del dolor. Si una punzada de dolor se mueve más velozmente que la concatenación de la sintaxis, el movimiento creciente del dolor es también mayor que la velocidad del progreso, mientras que al mismo tiempo el progreso acelera el dolor ("a diez máquinas"). De esta forma, Vallejo ubica los niveles sociolingüístico y neuro-lingüístico en un campo único, en la necesidad de relocalizar el dolor dentro del texto social —acción que permanece incompleta, ya que tendría que haber un nuevo texto que pudiera ser completado solamente por una acción transformadora colectiva, de la cual el sermón y el discurso político fueran meros precursores.

El verbo "ser" en las líneas 4, 6, 7, y 9 (elidido en las dos últimas) tiene una fuerza peculiar. Su fuerza no es la de la predicación ya que definir el dolor y sus variedades como "el dolor dos veces" no tiene nada que ver con agregar cualidades a una sustancia: efectivamente, no hay un lugar fuera del horizonte del dolor, ninguna cátedra de filosofía, ningún sitio de interpretación desde donde tal operación pueda ser llevada a cabo. El horizonte del dolor, en los versos que siguen, es

cósmico —en el sentido etimológico de orden primario y base de significación:

> ¡Jamás, hombres humanos,
> hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
> en el vaso, en la carnicería, en la aritmética! (411)

De esta manera se convierte la sustancia sin forma de "Voy a hablar de la esperanza" en lo cósmico, y lo cósmico de la tradición quechua en formas modernas —en la misma manera que la canción mencionada anteriormente reemplaza con un vaso la tradición indígena del dolor en la naturaleza ("la vida es sólo una y frágil como un vaso de cristal"). Donde el sentido andino del dolor se intersecta con lo moderno, Vallejo muestra el encuentro de diferentes regímenes semióticos. Por un lado, existe lo semiótico simbólico que ubica el dolor dentro de los objetos que confeccionan el mundo o cosmos. Sin un sujeto individual de enunciación, y considerando a los signos objetos en sí mismos, esta semiología, característica de sociedades no-capitalistas, utiliza la inscripción no-transferible y resiste a la convertibilidad universal de los signos. Por otro lado, si el dolor está dentro de las matemáticas, está en el mismo nivel de los signos en sí mismos, pero en un modo diferente. En tanto las matemáticas consisten en signos sin un contenido significado o expresado, afirmar que el dolor está "en la aritmética" lo hace coextensivo de todas las estructuras de signo y lo define como su horizonte; si el dolor está "en" incluso la más no-representacional estructura de signo, entonces otros modos del lenguaje, como el control a través de la representación, comienzan a desmoronarse. En el deseo sermónico, Vallejo ha colocado un mecanismo que acaba con los apoyos usuales entre solución deseada y lo actual, en la medida que la metáfora, la alegoría, el simbolismo e incluso la mímesis están menoscabados. El poema vuelve lo expresado a la expresión, la metáfora a su origen, lo humano a lo cósmico y el dolor como un sujeto/ predicado al dolor como horizonte del sentido:

> Y el mueble tuvo su cajón, dolor,
> el corazón, en su cajón, dolor,
> la lagartija, en su cajón, dolor. (411)

Lo que lo cósmico y las matemáticas tienen en común es su resistencia a la semiótica significante, que crea, en términos de Guattari, "un mundo de cuasi-objetos, de imágenes, analogías y esquemas en el lugar de multiplicidades e intensidades reales",

impidiendo la comprensión de que "los signos están incluidos en las cosas antes de su representación".[32] Las estructuras de signos a y no-significativos se combinan en un movimiento que elude los controles familiares, patriarcales y estatales. Si los signos, las cosas y la representación están reubicados en el mismo plano, y existe un libre juego entre ellos, entonces sus equivalencias cesan de ser el terreno fértil para la interpretación y el control autoritarios. Un experimento mucho más extenso en esta dirección es *Trilce*: lo que aquí deseo demostrar es que el espíritu libertario de *Trilce* no es abandonado en *Poemas Humanos,* sino combinado con indagaciones socio-políticas. En el poema en cuestión, el movimiento hacia el libre juego de los signos entra en colisión parcial con la retórica político-sermónica, produciendo un efecto que es típico en *Poemas humanos.* El tema más general es aquí la alta inventiva de Vallejo en el uso del lenguaje de vanguardia con los materiales políticos.

La conjunción de dolor y matemáticas produce una especie de insania. Ubicar a los objetos y a los signos sobre el mismo plano no es lo mismo que confundir uno con otro. Esta confusión es para Freud una característica de la esquizofrenia, y para Korzybski una "enfermedad semántica".[33] Los dos procedimientos pueden parecer similares, pero establecer que el dolor está en la aritmética no es un síntoma patológico. Vallejo usa la liberación de las sustancias semióticas de los controles binarios como un medio de intervenciones exploratorias y diagnósticas en el campo socio-semántico.

¡Jamás tanto cariño doloroso,
jamás tan cerca arremetió lo lejos,
jamás el fuego nunca
jugó mejor su rol de frío muerto!
¡Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal
y la migraña extrajo tanta frente de la frente! (411)

Los procesos son la inversión y la puesta al revés: las oposiciones semánticas resultan desmanteladas, y así la migraña extrae el cuerpo de sí mismo, haciendo de la jaqueca un afuera, en lugar de tomarla como una problema interno que necesita cura por intervención externa. En la misma medida, la salud en tanto estado sujeto a las intervenciones clínicas y discursivas de las instituciones médicas, produce mortalidad en lugar de disminución de su incidencia, efectos o índices.

Este sentido del dolor como productivo o extractivo, en lugar de problema capaz de ser extirpado, prolonga el desafío a la noción de que

debería haber sistemas de signos, discursos o prácticas sociales capaces de trascenderlo. En otras palabras, el dolor es el afuera, es la subjetividad revertida hasta el límite que "el ojo es visto y esta oreja oída, /y esta oreja da nueve campanadas a la hora /del rayo...", los órganos de los sentidos ya no son puertas del alma u horizontes de la subjetividad sino instrumentos de un ritual público, que incluye tanto las armonías cristianas (*campanadas*) y el universo mitológico de las sociedades agrícolas (*trigo, trueno*), como lo discordante (*sones hembras*) —donde la mujer es, una vez más, aquello que no se adapta.

La medicina —en tanto práctica institucional de Occidente— es una experiencia clave de la modernidad, y la figura del médico es altamente prominente en la representación popular de la modernidad en Latino América.[34] La crítica de Vallejo de la trascendencia prometida del dolor en la modernidad cuestiona la solución de Lenin a través de "Señor Ministro de Salud: ¿Qué hacer?", y repite este pronunciamiento clave del siglo veinte en la línea final del poema, con múltiples ironías: "hay, hermanos, muchísimo que hacer." ¿Desde qué lugar ejerce la crítica el poema de Vallejo? Desde la intersección de lo colonial, lo andino no-capitalista y el imaginario occidental moderno. El sentido cosmológico del dolor expone el fracaso de los mitos modernos.[35] El efecto decodificador y movilizador de la tecnología moderna (*máquinas, matemática*) prolonga la cosmología no-capitalista por medio de su transformación. De esta manera, Vallejo es parte de una tradición moderna fundamental en el Perú, que también incluye a Mariátegui y Arguedas, que se ocupa de criticar aquellos discursos que no reconocen o permiten la simultaneidad de temporalidades y culturas, y que tratan de imponer una jerarquía de modelos occidentales de progreso. La fuerza profundamente antievolutiva de la obra de Vallejo, con sus simultaneidades de infancia y adultez, de simio y hombre, de Santiago de Chuco, Trujillo, Lima y Paris,[36] necesita ser mencionada.

Entonces, para volver a la cuestión, ¿dónde está la patología? No en la psique individual, o en una confusión entre signos y objetos, sino en otro *delirium* que sólo puede hablar del dolor en términos de los beneficios del martirio, o de vacía y agradable pastoral, o de tecno-utopías que fracasan. Y también en el funcionamiento de un lenguaje que reemplaza flujos y señales neurológicos, bases de la existencia física, por simulacros. Y que después vuelve y acorrala los simulacros del dolor dentro de una psique aislada de la producción social del sufrimiento. La palabra de Vallejo restaura la interrelación entre los flujos neurológicos y las corrientes y signos sociales; frente a los

discursos que racionalizan y escamotean el dolor y otras zonas involuntarias de la existencia, Vallejo vocea y alborota.

Vallejo se une a Mariátegui y Arguedas en la investigación de las relaciones entre la política, el lenguaje y lo irracional. Todavía hay mucho que hacer. Sin embargo la poesía de Vallejo se ofrece como un experimento útil y una preparación para lo nuevo.

4. E.A. Westphalen: la inteligencia poética y el imaginario social

"Existe una mente en la carne" (Antonin Artaud)

Emilio Adolfo Westphalen es hoy un poeta peruano relativamente poco conocido a quien cupo escribir, en los años 1930, dos de las obras más importantes de la poesía latinoamericana. Las razones de este olvido yacen, en parte, en las circunstancias de su publicación. *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* fueron publicadas en Lima en ediciones muy limitadas y no fueron reeditadas sino hasta 1980, año en que Fondo de Cultura Económica de México las dio a conocer, junto con una obra más reciente, bajo el título *Otra imagen deleznable.* En este libro, los poemas más recientes, reunidos bajo el título *Belleza de una espada clavada en la lengua,* datan de los años 1970. Entre 1939 y 1972 Westphalen no publicó poesía.

Últimamente, la obra de Westphalen se ha hecho objeto de una creciente atención crítica y académica. Sin embargo, los tipos de lectura a los que se someten sus poemas distan mucho de ser adecuados a la inteligencia e invención de su lenguaje o a las maneras en que sus poemas desafían —y transforman— las formas fundamentales de la imaginación, en el sentido tanto de tradición poética como de herencia social. Puede considerarse sintomático de tales lecturas el primer estudio sustancial que se ha publicado, el libro *El pájaro parado: Leyendo a Emilio Adolfo Westphalen* de Jorge Rodríguez Padrón.[37] Éste coloca la obra de Westphalen dentro de una idea del poeta como monje, recluso, fuente de autoridad religiosa ("sacerdote egipcio"), que genera una jerarquía vertical de significados ("vertical", "raíz", "sagrado", "luz", "ofrenda", "milagroso", "aquí abajo", "ascensión", "ritual").[38] Extraído de este modo, el léxico parecería parodiar los ensayos de Octavio Paz de los años sesenta; sin embargo, estas palabras forman parte de un relato nada paródico, cuya finalidad sería

la recepción de los poemas desde un lugar de seguridad y permanencia, es decir desde una estructura de creencia. El método de Rodríguez Padrón disuelve la tensión entre las continuidades de larga duración que se conglomeran en la religión, el Estado y, más recientemente, los discursos académicos, y por otro lado una escritura poética que produce rápidas discontinuidades. Los trabajos de Westphalen escritos en la década del '30, en un contexto de crecientes presiones sobre los escritores para adherirse a una fe, sondean los conflictos entre las atracciones de la continuidad y el deseo de vivir desde una inteligencia y una imaginación móviles.

Preferiría emplear el término creencia para aludir con ello no sólo a una doctrina religiosa formal sino también a la propagación de certeza. Esta certeza, en el sentido de aceptación de la doctrina heredada, involucra tanto un contenido imaginario (creencias), como los particulares modos lingüísticos en que estas creencias se imponen en tanto formulaciones indiscutibles. En este sentido va implicado el lenguaje como medio de control social. Westphalen, desde su posición de poeta vanguardista, se interesa en las posibilidades de minimizar aquel control a través del experimento/experiencia poética. Tal como lo expresa en una conferencia en 1974, "la poesía [...] sería una expresión [...] del impulso a no admitir lo real como definitivo e inmodificable, a querer superarlo. En la poesía, en la revolución y en el amor veo actuantes los mismos imperativos esenciales: la falta de resignación, la esperanza a pesar de toda previsión razonable contraria" (119).[39] Una de las maneras en que Westphalen explora esas posibilidades es limitando la automatización en ciertas áreas del lenguaje. Por automatización entiendo aquellos aspectos del hablar y el escuchar cuyo funcionamiento se basa en un entrenamiento inconsciente anterior. Eliminar estos modos equivaldría directamente a no hablar, lo cual se condice en parte con el significado que el silencio asume en la poesía de Westphalen como límite o emancipación.

Los dos libros escritos en 1930 exploran este sentido de límite, con recursos de la poética experimental de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. En la conferencia citada anteriormente, Westphalen menciona los *Cantos* de Pound, *Homme aproximatif* de Tristan Tzara y *Hebdomeros* de De Chirico como "el *substractum* que me permitió hacerme del instrumento dúctil de expresión que utilicé posteriormente en *Las ínsulas extrañas.*"(115) Otras de las fuentes inspiradoras son Rimbaud y Juan Ramón Jiménez, así como también *Marriage of Heaven and Hell* de Blake y "los clásicos españoles de toda la gama" (107); el título de su primer libro no podría ser más claro en su

homenaje a San Juan de la Cruz. Sin embargo, los únicos poetas a los que concede más tiempo son los peruanos José María Eguren y César Vallejo. Afirma que Eguren debe ser entendido como un simbolista y que "la deuda principal que tenemos con él es que nos hizo patente la fragilidad y el poder, a la vez, de la expresión poética: más poderosa cuánto más frágil." (111-112) El Vallejo del que habla es el Vallejo de *Trilce* y de él rescata, particularmente, la tensión entre el uso de las palabras por el poeta y el uso de las mismas en el lenguaje cotidiano, y la primacía de la emoción: "siempre en todas las artes será cuestión de la trasmisión de una emoción y no de una idea; por ello ofende toda tentativa de introducir tesis y lemas en la obra de arte." (114)

En el Perú de los años '30, una gran presión se ejercía sobre los poetas para que adhirieran a una postura política. Augusto Tamayo Vargas, poeta que vivió en aquellos años, escribe: "Hay una fuerte acentuación social y política en el Perú a partir del año '30 de este siglo.[...] Puede apreciarse, [...]en todos, un acercamiento —dentro de fuerte crisis social— a [...] una tendencia humanista con preocupación por los problemas de la sociedad, que prima a través de esta etapa".[40] Agrega el caso de dos poetas que creyeron que cambiar la sociedad era más importante que escribir poesía; uno de ellos, Carlos Cueto Fernandini, escribió que "nuestra emoción creadora" consiste en "la emoción social, esencialmente emoción política" y anunció su abandono de la poesía.[41] Sería de utilidad citar aquí el diagnóstico del período que José María Arguedas hace en su novela *El Sexto*. Arguedas ilustra la degradación de la pasión política en sectarismo. Las rígidas estructuras de creencia de los partidos políticos dominantes habían hecho estériles y doctrinarios los lenguajes políticos disponibles, incapaces de responder a la amplia gama de sentimientos y saberes .[42] Estos cambios se asocian claramente con la expansión mundial del stalinismo y el fascismo y las polarizaciones que ello determinó. En el campo de la poesía latinoamericana, la primera camada de poetas de vanguardia (que incluía Neruda, Vallejo, Huidobro) se constituyó bajo la presión por el uso de un lenguaje más naturalista o popular. La vanguardia posterior, a la que pertenció Westphalen (b 1911), tuvo que hallar modos más autónomos de permanecer frente a dichas presiones.

Consideremos entonces la poesía de Westphalen a la luz del contexto que acabo de explicitar. En su primer libro es el tacto el sentido esencial en cuanto al trazado de las relaciones con el mundo y en la formación de los símbolos, base de lo imaginario. Uno de los poemas se abre con una secuencia de resonantes nombres, como si

estableciera la base de lo real en una celebración simple del mundo y del lenguaje. Hacia el cuarto verso, no obstante, esta visión comienza a ser atravesada por una complejidad perceptiva que rompe con la visión ordinaria (i.e. visión aprendida):

La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo
Despertar sin vértebras sin estructura
La piel está en su eternidad
Se suaviza hasta perderse en la memoria (16)

La relación entre un yo que ve y objetos dependientes de esa visión, se revierte. El yo ya no es algo que observa desde un sitio acotado —es esa visión activa la que constituye al yo. De aquí, el movimiento es hacia el yo inestructurado, superficie táctil ininterrumpida dotada de una suavidad que merece toda nuestra atención, de modo tal que la memoria se recoge en ella y el tiempo ya no se deslinda en pasado y presente. La definición neoplatónica de la experiencia como forma de recuerdo se transmuta en el cuerpo como lugar de memoria e inteligencia. El cuerpo ya no es la prisión neoplatónica y gnóstica de la carne. Esta poética del tacto está bien definida por la palabra *Deleznable*, utilizada como título para el libro de 1980. De la misma, el diccionario da los siguientes adjetivos equivalentes: *escurridizo, resbaladizo, delicado, frágil, inconsistente, quebradizo y disgregable.* Estos concitan un sentido de inestabilidad expresado de diversas maneras: inestabilidad de flujo y tiempo; de superficie como en "resbaladizo"; de sensibilidad al tacto, como en "delicadeza"; de inestabilidad de estructura, como en "fragilidad"; de forma, como en "inconsistencia"; de resistencia; de ensamblaje. Según Corominas, el uso histórico más antiguo de la palabra *deleznable* es con el significado de "que se desliza y resbala con facilidad". Así, en maneras diversas, el efecto de devenirse suave se hace poderoso.

Parte de ese efecto se logra en la tarea de ensamblaje y estructuración de versos para componer el poema. Un grado extraordinario de descontrol se alcanza cuando Westphalen se mueve de una unidad de sentido a otra. Los versos y frases son claros, vívidos y completos en sí mismos, pero su articulación es tan lábil que toda rigidez es eliminada —como ocurre con los huesos del cuerpo en cuestión. Corominas propone el vocablo latino artus = "juntura" como la base etimológica de la palabra *articulación*. El pasaje que citamos

anteriormente continúa con los siguientes versos: "Existía no existía/ Por el camino de los ojos por el camino del cielo", desplazándose momentáneamente a un instante previo, pero sólo para desprenderse de toda idea de lo pasado como falta y liberarse así de toda definición del deseo como falta. La impresión de que presencia y ausencia son aquí cuestión de indiferencia hace posible apreciar lo errado de la afirmación de Américo Ferrari de que "la transmutación del recuerdo en presencia" es una de las claves de la poesía de Westphalen.[43] Los versos que siguen ofrecen otra base de interpretación:

Qué tierno el estío llora en tu boca
Llueve gozo beatitud
El mar acerca su amor
Teme la rosa el pie la piel
El mar aleja su amor (16)

En lugar de presencia-ausencia y los dramas de captura, retención, substitución, destrucción, sacrificio y venganza como relaciones posibles con un objeto —i.e. los dramas de control en la religión y la paranoia—, el poema propone un exceso de gozo entendido como don, no como recompensa, y aporta una posibilidad humana diferente. La boca y el mar cuyas aguas suben y se alejan se convierten en los lugares del tacto, el cual incluye temor y cambio. En la charla de 1974 Westphalen habla del océano Pacífico como el contra-ambiente necesario de la estrechez de Lima.

¿Cuál es el lugar de lo erótico en todo esto? En cierto modo, ello baña por completo los dos primeros libros de Westphalen. El cuerpo invertebrado[44] está movido por el más leve toque del eros. En un sentido más específico, lo erótico es en Westphalen un tema clave para la elaboración de una poética. La frase "te encontraba blanca sin huesos" presenta el objeto de amor no sólo vaciado de signos sino también de aquello que el poeta llama "estructura". Amor equivale a una entrada en el desconocimiento: "El amor no reconoce /Este aliento este cuerpo este valle" (14). El amor y la poética se destraban del deseo moldeado por modelos previos. Desde el punto de vista formal, los poemas de *Las ínsulas extrañas* oscilan entre la ya mencionada característica de no-articulation (que es en realidad una multiarticulación), y un alto grado de paralelismo formal. El vivir inestructurado se contrapone así a la repetición, recurso éste de primer orden en la tradición mosaica y otros dogmas, credos y rituales.

En el primer poema del libro, los huesos son tratados no como algo inherente al yo sino como algo que pudiera pedirse prestado: "Los

huesos prestados podrían ser míos". (13) Encontramos aquí un claro eco de dos versos de "El pan nuestro" de C. Vallejo: "Todos mis huesos son ajenos;/ yo tal vez los robé". Para Vallejo, es la pobreza quien se encarga de transformar en algo aberrante esa deuda eterna con un Dios creador. Para Westphalen la cuestión pasa más por la figura de los huesos como estructuración y fijación de lo heredado, y como negación de la capacidad de cambio. El poema se moviliza entonces menos contra aquel endeudamiento hacia un acto creador, que contra una identidad cercada, opuesta a la entrega al amor, a esa fragilidad que mueve todas las cosas:

Los huesos prestados podían ser míos
Si un leve signo no dijera
Y no decía
Alzada levantada
Me doy a tu más leve giro
Al amor de las pestañas (13)

"Leve signo" deviene "leve giro" en un desplazamiento que va del nivel del signo/percepción al del imaginario. Pero "giro" posee también el significado lingüístico de "estructura especial de la frase". El movimiento constituye un círculo completo: del signo al imaginario y de allí, a través de la erótica de estos desplazamientos, nuevamente a las palabras que construyen el imaginario. El poema establece a la vez un principio de lectura: una actitud alerta respecto de la fragilidad del signo puede abrirnos a (la fragilidad de) lo erótico en tanto capacidad de transformación.

Si tal es el proceso en el plano de la lectura, la cuestión reside en saber, en el orden de la historia, cómo opera el movimiento de lo material a lo simbólico —en el poema, del cuerpo a su uso como material simbólico. Sin embargo, la operación contenida en la interpretación materialista de la historia se mueve en la dirección opuesta —el marxismo era el pensamiento político al que Westphalen más se aproximaba en aquellos años. En la historiografía, lo material no es nunca algo simplemente dado, de manera directa, sin ninguna dimensión simbólica. De modo que la interpretación se mueve en la práctica desde una experiencia simbólica de las cosas hacia lo que se supone su base material. El problema con este tipo de reducción reside, tal como lo demuestra C. Castoriadis, en que "la capacidad elemental e irreductible de producir imágenes" es fundamental para la vida social y que el imaginario que de ello surge es "un factor

autónomo" que no puede ser nuevamente reducido a funciones sociales específicas.[45]

La interpretación histórica incluye por lo tanto al imaginario y la escritura de Westphalen puede ser situada como a modo de intervención en la formación del imaginario en un período dado. En su permanente inclusión de las posibilidades de lo *deleznable*, en tanto cualidad y movimiento, la escritura tiene como meta "abrir por fin rendijas /en la pared del tiempo" (98), según declara en el epígrafe a la edición de 1980. Toda un área semántica se constituye por las palabras *hendir, rajar, fisura*, que contienen una poderosa acción de apertura pero dotada de un elemento de violencia y destrucción. La idea es hacer pequeñas pero potentes fisuras en aquel sentido del tiempo compactado creado por la interpretación histórica: tiempo como progreso, como historia unidireccional, moldeado imaginario del tiempo compartido por los tres dogmatismos políticos dominantes en el Perú de los años '30: el Partido Comunista, el APRA y la derecha fascista.[46]

Resumiendo brevemente, el cuerpo sin huesos es usado por Westphalen para explorar las capacidades de ser y experimentar de las personas —lo cual incluye lo estático y paradisíaco, área que las estructuras de creencia intentan capturar. Los huesos son necesarios en tanto estructura y sostén del funcionamiento de músculos y órganos —como los ojos, por ejemplo. La propuesta de Westphalen incluye un tipo diferente de movimiento y contacto con el mundo, semejante al estado extático de "jellyfish consciousness" [conciencia de aguasvivas] que la poeta norteamericana HD propone en un relato de experiencia visionaria, donde el cuerpo y el campo de la conciencia constituyen un todo indiviso e indiferenciado.

En los siguientes versos se desarrollan las posibilidades del tacto distinguiéndolas contra las de la vista: "Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos /La ola alcanza los ojos /Duermen junto al río la cabellera /Sin peligro de naufragio en los ojos" (16-17). El sujeto de *sin peligro de naufragio* no sólo podría incluir cosas como *aire, ola, río, cabellera,* sino también los ojos, y su limpieza para usar el término de Blake. Las cosas no sólo surgen de la conjunción entre la percepción y el decir-oír palabras sino que son elementos —en el sentido pre-socrático— en dramático movimiento. El fuego se mueve hacia el cielo y los ojos se convierten en fuego. Leído simbólicamente, el movimiento se encamina hacia la pasión pero es también incontenible, en el sentido heraclíteo. El poema permite la recepción de nombres y cosas en un estado de invertebración, altamente penetrable, sin límites: entrada extática de palabras/cosas en el cuerpo.

¿En qué medida son estas palabras/cosas simbólicas? o, para decirlo de otro modo, ¿hasta qué punto utiliza Westphalen símbolos como elementos de control? En su referencia a Eguren, al discurrir sobre una definición de simbolismo, Westphalen advierte que "toda interpretación resulta, por definición, ociosa", y se inclina por la postura de W.H. Auden de que aquellas imágenes que concitan más emoción de la que un examen racional podría justificar pueden ser tomadas como símbolos, pero todas las respuestas que intenten develar aquello que simbolizan son igualmente parciales y múltiples(111). Los versos siguientes pueden tomarse como una elaboración de algunas de las implicaciones de dicha resistencia a la interpretación:

Ya no cabe en el cielo en el alma
Crece el árbol
Otra hoja
Ya no cabe el alma en el árbol en el agua
Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el agua
Otra alma
Y nada de alma
Hojas gotas ramas almas
Agua agua agua agua
Matado por el agua (24)

Ninguna de estas genéricas palabras/cosas cabe en la otra. No hay contención ni cercamiento en símbolo, concepto o palabra algunos —menos hay aún representación. Cuando las palabras dejan de ser contenedores o circunscripciones, sobreviene una impredecible emergencia dionisíaca como en "Fuego fuego fuego fuego /En el cielo cielo fuego cielo" (17) y el poema se desplaza al límite de ningún simbolismo. *Alma*, control simbólico de primer orden en la tradición cristiana, está también implicada en este proceso.

La frase "Ya no tengo alma" se repite tres veces en el poema que hemos citado ("Un árbol se eleva hasta el extremo"; 21-24) como parte de un proceso que propone palabras de carácter simbólico en la tradición cristiana (tales como *cielo* y *gloria*) como figuraciones del deseo, pero que luego se mueve hacia *olvido*, *nada* y *silencio*. La energía permanece pero no así su contención o representación. En estos poemas, el mundo surge simultáneamente en varios puntos, sin centro de control. No hay secuencia de causa y efecto, o de tiempo. Incluso la nada surge de todo esto: "Se despega una nada tras otra / Crece una nada sobre nada". (29) Pero el sujeto se interpone aferrándose a lo simbólico que oculta las cosas: "Tú sabías que te iba a ocultar el

silencio el temor el tiempo tu cuerpo" (26), hasta que esa condición da lugar a otra aún más extrema: "Ya no encuentro tu recuerdo /Otra noche sube por tu silencio / Nada para los ojos /Nada para las manos /Nada para el dolor /Nada para el amor". (26-27) Llegamos así a una condición extrema del ser y del lenguaje, a un lugar donde la base primordial imaginaria de la subjetividad se esfuma.[47] En este sentido, el estudio de Rodríguez Padrón, ya citado, resulta inadecuado en tanto pretende ver su lenguaje en términos de una fijación religiosa de símbolos y, de este modo, de la imaginación social dominante.

Este aspecto resulta más claro en *Abolición de la muerte*, donde Westphalen se desplaza hacia áreas de lenguaje simbólico altamente organizado, normalmente reservadas a la religión; área de deseos y ansiedades que incluye entre otros el deseo de continuidad/inmortalidad y el temor a la muerte. Pero en el empleo de dichos símbolos hay también un movimiento contractuante/neutralizante que opera vaciando los símbolos y aflojando los controles para largar posibilidades visionarias libres de todo control religioso.

En contraste con su primer libro, *Abolición* dispone imágenes/nombres dentro de una corriente compacta. Las frases, en lugar de constituir comienzos nuevos y moverse en direcciones diferentes, obran junto con las oraciones produciendo un efecto de acumulación y de estabilidad referencial: un mundo conocido. Una voz más consistente asegura la permanencia de las imágenes y su apariencia sustancial, efecto que se ve aumentado por su proximidad a símbolos heredados. Estos cambios producen también un yo más identificable en tanto sujeto dramatizado de los poemas. En el plano existencial, hay un desplazamiento del deseo erótico hacia la posesión y la continuidad. Es aquí donde, según la convención cristiana clásica, la muerte ingresa para poner fin a la posesión y la continuidad. Westphalen contrapone y reemplaza ese particular sentido abolitivo de la muerte, automáticamente evocado en el título del libro, por algo que resulta más difícil de nombrar.

¿Qué es aquello que emergiendo infinitamente de sí mismo, no puede ser capturado por carencia alguna? Consideremos los siguientes versos:

Agotados los mármoles para las palomas de la gracia
Unos cipreses algo destinados al otro cielo
Dando vueltas sin cansancio sin dejar caer la copa
Un surtidor abanicado de brillantes
Unos trompos rasgados mostrando las mareas de sus corazones
Una seda hilada de la miel de tus labios

Unas aves extraviándose en tu cabellera
Soporte del frío tu frente completo cristal
Y una nube tendida junto al silencio tembloroso
Cadencia tras cadencia de párpados cerrados tras párpados (48)

El recorrido opera, a través de una serie de límites, hacia un envolvimiento ilimitado, donde lo monumental, gesto arquitectónico que promete o garantiza la permanencia, está contrariado por lo impredecible (*gracia*). Y *cipreses*, otro de los símbolos convencionales de la muerte, se desprende de su referente convencional gracias a la palabra *algo*. Luego una serie de movimientos de cuerpo, agua y sonido —atisbos del deseo— culminan en *labios, cabellera* y *frente,* en un éxtasis erótico momentáneo pues no es aún el final del proceso. El poema nos conduce al ámbito del silencio, ausencia de símbolos que no obstante ello se estremece de vida, y luego a un sentido de introversión interminable debido a la falta de un afuera. En *Les roses* Rilke explora una similar potencialidad de la conciencia, por ejemplo en los versos:"Abandon entouré d'abandon, /tendresse touchant aux tendresses [...]/C'est ton intérieur que sans cesse /se caresse, dirait-on",[48] donde uno de los símbolos más fuertes de la literatura occidental cesa de ser una figura o símbolo por completo.

Este movimiento hacia los límites de la imaginación, donde la figuración se rompe, se da en todos los poemas del segundo libro de Westphalen. Para mencionar un segundo ejemplo, el poema "Entre surtidores empinados" propone varias expresiones de trascendencia tales como "para alcanzar la estrella", "palmera negando el desierto", "sol y luna se daban la mano", pero interpone entre ellas versos como "Un rayo de sol incubando otro rayo de sol" o "Más que la espuma de ti misma brotabas/ Con el canto del agua para contar los minutos" (54-55), en un flujo que genera al tiempo y otras determinaciones —no es que esté precedido por ellas. Los poemas se mueven hacia el límite y luego nuevamente hacia atrás. Hay en ello gozo y placer; pero decir que estos sentimientos son atributos de una personalidad determinada, de una cierta identidad, es un malentendido, dado que la escritura tiende a remover cualquier fundamento de un yo socializado, tal como lo sería el tiempo sucesivo. El resultado no es sin embargo una fuga de lo social sino la intervención en ella: un sonido "sobresaltando las ciudades/ Desprendiendo las vidrierías" (55)

El efecto de líneas infinitamente plagadas dibuja e invita a una lectura que no se relaciona con un progreso lineal ni jerarquía alguna. En ese sentido, los poemas se acercan a una condición absolutamente desprovista de ansiedad. Simultáneamente, sin embargo, se alejan de

ella. Este doble movimiento es uno de los aspectos más sugestivos de los poemas. Por un lado, existe un flujo acumulativo encaminado hacia un objeto deseado; por otro, una aventura de desprendimiento que carece de finalidad pero que es capaz de transformar las bases del significado. Y a pesar de que ambos procesos pueden ser considerados separadamente, siempre se dan interconectados.

El primero —proceso acumulativo— emplea un vocabulario convencional y genérico que descansa sobre la herencia del modernismo, como en las expresiones siguientes extraídas del poema "Amarrado a tu sombra": *bosque, faunos, flauta, ninfa, gracias florales, la bella dormida.* (50). El uso de imágenes que son símbolos heredados produce un efecto temporal que es progresión racional, historica y épica:

> Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia
> Para nada más que decir aquí empieza otra historia
> Para nada más que ser fiel a su onda a su eco
> Que decir era la niña que trajo el mar en su cántaro
> Que decir era la niña que vació una noche en mi sueño
> Y así formar la cadena que une esplendor y desdicha
> Los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda
> De pie imperturbable mirando el futuro
> Sin dar un paso más porque la hora ha llegado
> De tu mano baja el paraíso con los cuatro estíos
> Ladrando a los costados siguiendo al mar que va delante
> Y tú tendida en su gran concha
> Y tú tejiendo la nueva historia
> Las gloriosas empresas el cielo batido de alas (53)

—la salida del paraíso hacia la Historia culmina en una Venus renacentista, es decir, en un simbolismo social determinado, de larga duración.

El otro tipo de movimiento se ve mejor al surgir en tensión con el primero. En el mismo poema que se abre con bosque, faunos y una bella dormida, hay un súbito desplazamiento visual: "Más sombra me daban sus pestañas /Que una arboleda" o "Llenaba los espacios la flor", es decir, hacia la percepción como invención y no sólo como relleno de un simbolismo social heredado. Debemos aclarar que la imaginación visual es sólo parte de la preocupación de Westphalen puesto que el intelecto está también totalmente comprometido. Dada la tendencia predominante de definir la inteligencia como la habilidad para pensar conceptos, la ausencia de conceptos fijos en la poesía de Westphalen podría sugerir que el intelecto no está involucrado o que está suspendido de alguna manera, para que lo "misterioso" pueda emerger. Semejante

enfoque pensamos es misticismo de bajo vuelo y no puede ser aplicado a Westphalen. Hay probablemente muy pocos poetas tan compenetrados con eso que Ezra Pound llama la danza del intelecto entre las palabras. La poesía exige un alto grado de inteligencia alerta y no hay modo de que la mente se distienda y vaya a buscar consuelo en la religión. La inteligencia está detrás de las diferentes posibilidades de combinación de palabras, combinación que no opera reforzando significados predeterminados (como en la noción de Jakobson de poesía combinatoria),[49] sino que sondea las iniciaciones del sentido; es decir, una zona inconsciente —automática— del lenguaje.

Consideremos los dos movimientos que he mencionado, acumulativo e inventivo o visionario, bajo un nuevo punto de vista. El poema "Marismas llenas de corales" puede servir como ejemplo:

> Y los mares hundidos hasta verse tras los ojos
> En lo más profundo de tu atisbar sorprendida
> Cuando la ternura más clara enhebrándose en silencio
> Ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata
> Formaba de pétalos cristalinos la alta rosa
> Con agua recogida de orvallos y relentes el invencible esplendor (52)

Ver en estos versos una reacción de vanguardia a la tradición modernista, línea de interpretación que por lo general se ha seguido, implicaría tomar los tres versos finales a partir de "tu gracia sonriente de plata", como el caso de una imaginería idealizante (en el sentido de mundo ideal de Darío) y los tres primeros como intentos de perturbar dicha imaginería: la palabra *enhebrándose* serviría como una especie de gozne entre ambos territorios estéticos. Pero la escritura contiene sin duda otras acciones. La percepción visual resulta complicada por el sentido de "mares" "tras los ojos", por un ver donde la ternura entrelaza cosas sin ninguna dimensión simbólica. Esto introduce una incertidumbre respecto de cómo deben recibirse las palabras. No estamos frente a una técnica surrealista de yuxtaposiciones caóticas puesto que éstas se convierten rápidamente en hábitos, sino de inmersiones repetidas en un mar (siguiendo la metáfora de Westphalen) de formación de imágenes donde las claves no vienen dadas de antemano y la tradición se suspende en aras de la emergencia de nuevas posibilidades opuestas a las convenciones, como en la palabra *rosa*:

> Aunque no bastaba la rosa para cubrir el sueño
> Y siempre emergías de la alta marea
> Marcada de algas y besos y bocas de pescado (52)

Estos versos que siguen a los anteriormente citados, introducen una alteración profunda a renglón seguido de la más bien clásica expresión "el invencible esplendor". Una interpretación unívoca no es capaz de contener lo que se libera por este doble movimiento; por ello la necesidad de una condición de despabilo y destreza. El efecto no es tan sólo polisémico, esto es, múltiple dentro de una misma tradición de lectura (como sería el caso de *la rosa*) sino una incerteza acerca de cómo leer: dado que algunas fijezas son necesarias para la lectura, ¿dónde se encuentran éstas en los poemas?

Finalmente, el juego entre las certezas de lo simbólico y su abolición incluye una destrucción generativa/generadora más que estéril. En lugar de disolverla, Westphalen retiene la tensión:

> La niña recojiendo sus lágrimas como un manantial
> A sí mismo devorándose un desierto surgiendo de otro desierto
> Otra vez han batido palmas las grandes olas (52-53)

En medio de estas dos imágenes —de claro valor simbólico— se produce un desierto múltiple, no reducible a la idea de lo ausente y por allí a un orden simbólico, sino en forma de un puro emerger/acontecer, como el río de Heráclito, connotado por el fraseo. El juego entre lo completo y lo incompleto alcanza todos los niveles del lenguaje, y hace que se penetren quietud e inquietud, seguridad y el placer de riesgo.

Los tres fragmentos citados (de "Miasmas llenas de corales") pueden considerarse parte de un proceso triple: primero, la acción de ver se convierte ella misma en algo visto, no a modo de ejercicio de representación sino de una reversión de los sentidos, donde no hay sujeto ni objeto. Esto se desarrolla luego hacia la idea del sueño como inmersión en un mar de formación de imágenes, no anticipable/predecible por ningún código simbólico, muy diferente del mar de imágenes que el poeta simbolista Yeats ordena en "Bizancio": si los símbolos monumentales, atemporales de Yeats dependen de la eliminación de "all complexities of mire and blood" (toda complejidad de fango o sangre), habría que preguntarse si el despliegue de sensaciones a-simbólicas en Westphalen no nos entrega, en la práctica, la espesura y lo impredecible de lo vivido. En un espacio de sensaciones a-simbólicas, resulta imposible que el cuerpo visto por una mirada social pueda servir de coherencia organizadora y punto de partida para el hablar, aspecto éste que Westphalen explora luego en el verso "he abandonado mi cuerpo". Finalmente, la abolición de símbolos posibilita un silencio productivo, no meramente negativo.

"Y así la niña diosa /Y esta su risa /Como hormiguero cubriendo el mundo" (55) no se lee como una negación que recubre sino como hormigueo molecular que no conoce controles molares. Un sentido similar de cubrir la totalidad de lo real se ve también con el uso del símbolo rosa: "la rosa del amor que se deshoja siempre/ Como una flor en revuelta y que no quiere morir /Es decir acongojándose de pétalos hasta cubrir el universo/No se sabe si es el silencio el que repica /O una niña que avienta sus sueños" (57), donde el dolor no es negado sino parte del proceso y el desconocimiento una condición para ello. Ese desconocimiento, que incluye las coherencias necesarias para su enunciación, es también condición para que la muerte devenga entrada. Y esto se establece no como una paradoja superficial o dogmática sino como una experiencia impredecible que deriva de la entrega al deseo erótico: "Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios" (62). La muerte dentro del amor es un tema recurrente en el erotismo pero Westphalen le otorga una inmediatez poco común, como experiencia del cuerpo. También se opone a las presiones del imaginario social que pretende convertir la muerte en la sumisión del mártir a alguna gloria monumental (de raza, patria, etc) —en la década del '30, época de una violencia política recurrente, el discurso del martirio fue utilizado por todas las tendencias políticas para monumentalizar el tiempo vivido como Historia.[50]

"Venir", con todos los sentidos que connota, se repite con mayor frecuencia e intensidad a medida que el poema se acerca al final ("Viniste a posarte [...]"), colocando riqueza sensual junto a no-significación y signos que borran sus propias huellas: "Has venido pesada como el rocío sobre las flores del jarrón / Has venido para borrar tu venida" (62). Esta forma del "venir" posee la belleza de la levedad (*lenis*) y es totalmente no-monumental —ningún profeta o mesías "ha venido" de ese modo. En el ambiente peruano de los años '30 la afirmación de Westphalen constituye un rechazo del discurso enraigado en esa continuidad sacrificial que rebasa las divisiones políticas. Los deseos de continuidad monumental, característicos del pensamiento fascista, en el Perú son un rasgo clave de los escritos de Riva-Agüero quien afirma que "La patria es por esencia continuidad" y habla de la necesidad de "un sentido de continuidad atávica".[51] El APRA fomentó por su parte el culto del martirologio como una continuidad.[52] Estos son algunos de los peligros contenidos en la palabra "abolición".

Los cuatro versos finales del poema parecen sin embargo optar por la continuidad épica y aquéllos "monuments of unageing intellect" (monumentos del intelecto sempiterno) de Yeats: "Estandarte de

siglos clavado en nuestro pecho / Has venido nariz de mármol / Has venido ojos de diamante / Has venido labios de oro" (62). Esto no es sin embargo una conclusión lineal sino el otro lado de una tensión que atraviesa la época. El doble movimiento de la poética de Westphalen es por ello tanto una forma de abordar un momento histórico como experimento con el lenguaje.

Un poema de Jorge Eduardo Eielson escrito en su homenaje y publicado en 1977 dramatiza las dificultades que se presentan para leer su poesía:

Westphalen dice:

Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar la vida
Y ya no me quedara más que ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas

A semejante silencio:

¿Qué puedo yo agregar sino silencio
Y además silencio
Y más silencio
Tan sólo silencio?[53]

La cita es del poema "Te he seguido" (64) y la respuesta de Eielson coloca la permanencia comulgada por la escritura de Westphalen por separado de las permanencias de monumentos o símbolos. Es también una glosa que alude al silencio del poeta después de 1935. El poema citado de Westphalen sigue sin necesidad de apoyarse en las ideas neoclásicas de la permanencia de la escritura:

[...] en mí la misma fe has de encontrar
Que hace a la noche seguir sin descanso al día
Ya que alguna vez le ha de cojer y no le dejará de los dientes
Ya que alguna vez le ha de estrechar
Como la muerte estrecha a la vida
Te sigo como los fantasmas dejan de serlo
Con el descanso de verte torre de arena
Sensible al menor soplo u oscilación de los planetas
Pero siempre de pie y nunca más lejos
Que al otro lado de la mano (64-65)

Las alternancias de abandono y fijeza se repiten en alternancias de escala: *dientes, mano, menor soplo, planetas*. La *fe*, en tanto elemento fundamental de sistemas de creencias invariables, como la del amor cortés con su confianza en "el corazón secreto y el talismán seguro" (63), es transformada, al igual que el tiempo, en puro devenir; una transformación que nunca es completa pero sostenida en una tensión de recorrido doble (destructivo/creador), como en la imagen de la "torre de arena".

El poema de Eielson sirve también como un anticipo contra el intento de establecer una noción de "plano ideal" u "otro lado de la condición humana", o en palabras del mismo Westphalen, "la otra margen" como presunta meta de su poética. Uno de los problemas que se presentan en la lectura de la poesía de vanguardia, y en particular de la poesía surrealista, es la tendencia a tomar las transformaciones deseadas como reales en sentido literal, lo cual, en el fondo, asume frecuentemente la lectura de las yuxtaposiciones como transformaciones. Esto lo permite una de las técnicas mismas de esa poesía: el uso de la yuxtaposición inesperada para llevar a cabo la proposición de vencer las separacion entre sueños y realidad.[54] Un conocimiento de las seducciones del neoplatonismo y surrealismo es algo que Westphalen comparte con su contemporáneo Martín Adán.[55]

El poema que mejor dramatiza esa resistencia y a la vez asume más riesgos ante la seducción es "He dejado descansar". Pertenece a la segunda parte del libro y está marcado por un desplazamiento hacia largos montajes de paralelismos que a veces constituyen una acción retórica ininterrumpida a lo largo de todo el poema. Los amplios y fluidos movimientos entran en zonas de experiencia del lenguaje que son de encantamiento y parecen invitar a una voz lectora al canto. "He dejado descansar", más que ningún otro poema de Westphalen, emplea materiales simbólicos y míticos de larga duración, en particular, el "Cantar de los cantares", el amor cortés y tradiciones de la espiritualidad oriental (donde se inspira la frase "la otra margen"). Sin embargo, el poema comienza con una acción de desprendimiento que es imponente pero que no emplea formas heredadas de poder. La invitación es a una liberación de todas las imágenes estables y el equivalente en el cuerpo: un aflojamiento de toda tensión, psíquica o física, donde la cabeza ya no es un centro de control sino algo que se deja estar sobre el oído y el ojo, que a su vez reposan en el deseo erótico. Con la repetición del verso "He abandonado mi cuerpo", el cuerpo resulta finalmente abandonado y abierto a la posibilidad de gozo:

He abandonado mi cuerpo
Como el naufragio abandona las barcas
O como la memoria al bajar las mareas
Algunos ojos extraños sobre las playas
He abandonado mi cuerpo
Como un guante para dejar la mano libre
Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella
No me oyes más leve que las hojas
[...]
No me oyes venir más fuerte que la noche (66)

Este poder proviene de una capacidad opuesta a lo pesado, masivo, fijo (base de muchos relatos donde la autoridad es heroísmo y permanencia) e incluye un desprendimiento del objeto (*barcas*) y el acontecimiento (*naufragio*), aproximándose a un puro efecto sin sujeto, es decir, sin confinamiento en la subjetivización y el lenguaje (orden simbólico) que la produce. La cuestión de abandono del cuerpo plantea la pregunta: ¿de qué cuerpo? No el cuerpo que posibilita el tacto sino aquél que es superficie del control simbólico (social e histórico), el cuerpo hecho lenguaje; esta es una condición que permite someterse al silencio que "pone más de cerca los labios". Pero ¿es posible mantener esos dos cuerpos separados, o vivir solamente en el no-simbólico?

La memoria, como el cuerpo, debe ser abandonada; pero ¿a quién?, ¿a qué? Al abandonar el cuerpo y la memoria (que incluye la cultura) en esta forma, ciertos peligros surgen.[56] Uno de ellos es la posesión: por demonios, como en el infierno budista; otro riesgo es lo que Artaud da en llamar "una desesperación fundamental [...] /encrucijada de separación, /[...] abandonado por mi cuerpo, / abandonado por todo sentimiento humano posible".[58] En el poema de Westphalen se trata más bien del riesgo de posesión por el deseo de perseguir y capturar la persona amada, como en "Ya los telones han caído sobre tu huida / Ya mis brazos han cerrado las murallas / Y las ramas inclinado para impedirte el paso / [...] Ya los cercos están enlazados " (67). Se juntan desprendimiento ("la otra margen") y el ejercicio de la pasión erótica en la captura, con el ansia que esto produce. El segundo persigue la resolución, el primero no tiene fe en resolución alguna. La inflexión rítmica produce una sensación de la caída hacia adentro y hacia afuera, haciendo de lo cerrado y lo abierto momentos de la vida y movimientos del lenguaje. El poder de ello deriva de la importancia que Westphalen concede hasta a los más ínfimos cambios en el lenguaje y la percepción.

Quizás el momento más bello del poema es cuando aquellos dos vectores de lenguaje y experiencia parecen reconciliarse:

Mi cabeza he dejado rodar
Mi corazón he dejado caer
Ya nada me queda para estar más seguro de alcanzarte
Porque llevas prisa y tiemblas como la noche
La otra margen acaso no he de alcanzar
Ya que no tengo manos que se cojan
De lo que está acordado para el perecimiento
Ni pies que pesen sobre tanto olvido
De huesos muertos y flores muertas
La otra margen acaso no he de alcanzar (67)

Una revelación comienza a perfilarse: que una reconciliación puede no ser posible, que la pasión erótica ha tomado el lugar del otro recorrido, que el objeto de deseo es erótico y no espiritual —lo cual puede leerse como una glosa del siglo veinte a San Juan de la Cruz— y que finalmente esto es una condición de la poesía en tanto aventura en el lenguaje. El otro vector comienza a ser imposible en un punto incapaz de especificación, no sujeto a decisión o elección algunas. Lo zozobrante de la revelación es que el abandono del cuerpo puede haber involucrado la pérdida de la capacidad de morir, donde la muerte es una apertura a la transformación espiritual. La pregunta queda abierta. Los dos lenguajes —el de la historia y el de lo atemporal— continúan abriéndose *rendijas* entre sí.

5. Aproximación a una lectura de Juan L. Ortiz

Introducir dudas, vacilaciones, tanteos en los momentos más intensos del poema, obviamente no corresponde con el manejo de la retórica clásica (o neoclásica), cuyos códigos obedecen a la obligación de guardar el decoro dentro de un espacio público que no tolera ni demasiada intimidad o falta de certidumbre ni la proximidad al éxtasis. Los ejemplos son suficientemente abundantes para no tener que citarlos.

¿Qué es lo que sucede cuando Juan L. Ortiz interrumpe la cadena sintáctica y aún la construcción de las imágenes con expresiones como "si me lo permitieras, diría" (271)[57] o "si se prefiere" (272)? ¿Hacia dónde va este privilegio de la incertidumbre y lo tentativo? Hay, en lo que tiene de aproximativo, un movimiento hacia el éxtasis. Pero

habría que decir inmediatamente que ese 'hacia' lineal, como de una meta a la que se acerca uno. No hay ninguna meta que se puede desear o concebir de antemano. El proceso poético consiste en el cuestionamiento de todo lo que puede añadir certidumbre a las sensaciones. Consideremos cómo se van atenuando las delineaciones seguras de espacio y concepto en estos versos:

Y éso que, del imposible
casi. de su secreto, se dashace y se deshace, y por el sueño,
aún, de una bruma
de vidrio . . .?
—Los pájaros, en efecto, dan en cernirlo
por ahí
pero no dividen
no, la palidez de desmemoria, ésa que enciela, y ubicuamente, todavía,
una ausencia como de lino . . . (271-272)

Surgen algo así como aperturas, espacios blancos (término abstracto que no utiliza el poeta), dentro de un lenguaje apasionado, un lenguaje en que vibra todo el cuerpo pero cuyo contenido aparentemente se esfuma. Los pájaros cortan el espacio con un círculo, acción primigenia del intelecto categórico, pero 'la palidez de desmemoria' satura todo y trasciende la acción divisoria. No es, entonces, que no hay contenido, sólo que ése no tiene presencia figurativa. En este detalle, la poesía de Ortiz difiere de la visión ecstática de la tradición Sufí, utilizada por Rilke, con sus figuras angélicas, expresiones del intelecto activo.

La suspensión de lo intelectual —pero no de la inteligencia—, se acompaña por la del acabamiento, especialmente en el sentido de que la figuración, la imaginería no termina de cuajarse. El que lee se encuentra en el borde de una figuración que se puede decir que se aplaza, se cuestiona y no se resuelve como a manera de final del poema o de la secuencia. Esta incertidumbre, en cierto modo, hace recordar esa "capacidad negativa" de que habla John Keats y que surge "cuando un hombre es capaz de escribir dentro de incertidumbres, misterios, dudas, libre de la búsqueda malhumorada de hechos y razones." Las interrogaciones, tan frecuentes en la poesía de Ortiz —a veces el acto interrogativo dura varias páginas, a veces abarca un poema entero— articulan una actividad de la inteligencia pero sin operar como controles, sin imponer un proyecto o invitar al silogismo; ayudan a que las palabras giren hacia lo desconocido, lo no pensado, lo que no ha sido tematizado; producen intersticios.

Hay un proceso de razonamiento en las interrupciones y tanteos pero no está insertado dentro de una dialéctica, no se encamina hacia la síntesis o la certidumbre. La presencia de la razón dentro del acercamiento hacia el éxtasis invierte el papel normal y heredado del pensamiento —el de establecer los límites desde afuera— y reubica el pensar dentro del estado de gracia. La razón entra en la zona del éxtasis y se suspende; no puede poseer, capturar ese espacio. Y esto no es mera paradoja lógica (de categorías) sino atrevimiento y soberanía.

El poema 'Preguntas al cielo' somete este símbolo tradicional de la trascendencia a una interrogación sostenida. Al contrario de un catequismo, la intensidad no se da en las partes lógicamente importantes de la oración, sino en las partes más livianas de ella. Deshacer las certezas no es para Juan L. un fin —eso sería otra narcosis ideológica.

Qué relación la tuya, oh cielo que extasías
un aura de hojillas
en nimbo
de primaveras de éter con el cual, acaso, un elegido
te quisiera redimir
del destino de abajo y del destino
de arriba . . .: (260)

El movimiento del poema no es de acercamiento, de camino, sino de un surgimiento, y no precisamente de imágenes, sino de un "suspiro / hacia no sé qué halo en no sé qué equilibrio" (262) o "una ausencia que fuera, a la vez, un dios en devenir" (264), y que incluye los ojos "de la gatita" (261), momento en que dice el poeta "reíos", a los que piensan en el decoro.

Con todas las suspensiones y ramificaciones se produce algo así como una superficie que se extiende incesantemente, sin límites, sin ofrecer ancladero, y que al expandirse tanto se hace más ligera que el aire. Esa superficie está hecha, de algún modo, del tiempo, el "tejido / de la millonésima de segundo que tú mueres al vivirte . . ." (270). Y la entrada en los microespacios del tiempo "hasta el minuto / que bajo los párpados se nos iba / en un nada de gris" (273), rompe esa continuidad del ser personal que asegura la construcción de los esquemas conceptuales, y permite el anticipo de "que el tiempo de todos, sobre todos los relojes, habrá al fin / de acceder en niño / al desplegar y etéreamente consumar la eternidad" (274).

Hay un momento en el poema en que el cielo contesta a las preguntas:

Más yo no tengo nombre, al fin . . .
y aunque todo está en todo y el envés y el revés
te rezara para mi
rostro si él no fuese, por una eternidad, su propia huida,
tu no podrías referir
las series de una pasión que, occidentalmente se ensangrienta aún por
firmarlas,
desde siglos . . .
referirlas
a lo anónimo que deslíe
las noches y los días,
con antelación a ellos, si tú me lo permites . . .
y con antelación, entonces, al paraíso
de ustedes, bien que éste, lo sepa, es cierto, por la maldición de esa porfía... (267)

Aquí aún las formulaciones de la mística occidental (todo está en todo etc.) se desmoronan frente a lo deleznable de eso que se da en la poesía de Juan L. como vivencia y no como propuesta voluntarista.

Esta zona de la palabra —"lo desconocido", "ausencia", "vacío", "nada", "abismo" etc— agota y suspende el conocimiento. El poema tiene que poner la confianza en otra cosa. Y en el fondo el poema sacude y desafía al que lo recibe mucho más que la poesía de la certidumbre y el escepticismo, aunque ésta suele conseguir más lectores, gracias a los medios de difusión. ¿Qué significa, eludir la seducción de las certidumbres? Para comenzar, implica entrar en lo que es más fuerte y riesgoso, y confiar para ello en la imaginación poética; o, en las palabras del poeta, asumir "esa vía / cuya aventura es sólo vía" (265) y no la salvación por "una religiosidad de oro" (261). Los riesgos están constatados en el poema "El Gualeguay", donde bajo las presiones de la Historia el ser se caracteriza como proceso de destrucción y sacrificio —"Por qué sólo el horror detendría, eternamente, el horror?" (20); o cuando "del momento de una dicha" hay una "recaída / en no sabemos qué exilio" (273, 274).

El lenguaje, en esta poesía, crea un máximo de libertad. Ya hablamos de las suspensiones y los interrogativos. Habría que mencionar también las conjunciones no excluyentes, los verbos condicionales y subjuntivos. Son rasgos de un lenguaje que no teme los grandes riesgos que surgen cuando se abandona todo cauce ideológico o religioso y se entra en responsabilidades más grandes. Esa otra zona requiere que el oído se refine, hasta poder sentir los movimientos más diminutos, que el tacto se aligere, hasta ser capaz de tocar con extrema delicadeza, que la visión, en fin, se sutilice. Y se despliega en un

diálogo extremadamente íntimo con el lector, a quien se trata, literalmente, como amigo, y se invita a una aventura mutua. Los tanteos y aproximaciones articulan precisamente ese diálogo; requieren al lector y respetan su libertad:

Está por florecer el Jacarandá . . . amigo . . .
Es cierto que está por florecer . . . lo has acaso sentido?

Pero dónde ese anhelo de morado, dónde, podrías
decírmelo? (253)

La poesía de Juan L. ocurre dentro de un contorno reconocido. Las sensaciones cotidianas se despojan de todo esquema y se van convirtiendo en éxtasis, "desde las arenillas / de aquí." (256) La reticencia para nombrar, el no aparecer de los sustantivos esperados, no disminuye lo puntual sino ocurre dentro de un contorno de cosas sentidas, sobre todo los ríos, las islas y la luz de un lugar determinado, muy querido por el poeta.

6. Hacia el poema como ameba: *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra

Descartes sólo pudo demostrar la realidad del mundo empírico apelando a la veracidad de Dios, su incapacidad de mentir. (Nietzsche)

The vast majority of utterances occur as selections from a field of possibilities made relevant by some prior utterance, and in their turn project a range of possible "nexts". (J.Atkinson y J. Heritage)

La poesía de Nicanor Parra es mucho más ambiciosa de lo que la mayoría de los críticos sugieren. La afirmación de Edith Grossmann de que Parra "piensa que sólo el lenguaje hablado cotidiano, desprovisto de alusiones poéticas y anacronismos, puede comunicar en una manera suficientemente clara y profunda"[59] puede tomarse como la típica reacción a *Poemas y antipoemas* que predominó durante los cuarenta años posteriores a la publicación del libro. Postular que la poética de Parra es crucial para la poesía latinoamericana de fines del siglo XX

requiere tanto prestar atención en un modo más radical a lo que ella hace con "el lenguaje hablado cotidiano, como también entablar relación con los modos de lectura sugeridos a través de la poesía propuesta como una acción sin límites. Matemáticas, cosmología y análisis social del lenguage convergen en esta acción y es el propósito de este ensayo descifrar su multidimensionalidad, para lo cual nos parece prudente comenzar por su componente principal: el lenguaje.

Poemas y antipoemas, primer libro importante del autor, reúne un conjunto de procedimientos que resultan renovadores para la poesía latinoamericana de mediados del siglo XX. Comienza con el despliegue de diferentes estilos verbales y formas retóricas. El efecto es paródico y los materiales incluyen estilos neoclásicos de sentencialidad pastoral y moral, el lenguaje lírico del *modernismo* y *postmodernismo,* proverbios y clichés con aires de pasado, y lenguaje coloquial cotidiano; también se muestran las actitudes sociales que corresponden a esos lenguajes en mayor o menor grado heredados, como por ejemplo, la creencia en la inocencia de la naturaleza y los niños. Los poemas que integran la primera parte del libro ofrecen un diagnóstico social de ciertos tipos de habla y de escritura, en términos de su prestigio y función, a través de un rápido inventario de algunas de las formas principales de legitimidad vigentes en el Chile de mediados de siglo. Las primeras líneas de "Defensa del árbol" ejemplifican algunos de esos efectos:

> Por qué te entregas a esa piedra
> Niño de ojos almendrados
> Con el impuro pensamiento
> De derramarla contra el árbol.
> Quien no hace nunca daño a nadie
> No se merece tan mal trato.
> Ya sea sauce pensativo
> Ya melancólico naranjo
> Debe ser siempre por el hombre
> Bien distinguido y respetado:
> Niño perverso que lo hiera"
> Hiere a su padre y a su hermano.
> Yo no comprendo, francamente,
> Cómo es posible que un muchacho
> Tenga este gesto tan indigno
> Siendo tan rubio y delicado. (13)[60]

El aire general de arcaísmo, generado mediante el léxico y las inversiones del orden de las palabras, es utilizado como parodia de la noción que propone lo arcaico como digno de respeto. También hace

referencia específicamente a los intentos que en el siglo XIX trataron de fundar una poesía latinoamericana independiente sobre una base neoclásica, tal como se ve en los poemas pastorales de Andrés Bello. Si la inocencia de la naturaleza resulta minada por su manipulación con propósitos moralizantes, la inocencia de los niños —que es también una herencia romántica— choca con la adherencia descarada del hablante a la pureza del estereotipo racial de los pelirrubios. ¿Es el hablante perverso? ¿O lo son el lenguaje y la retórica que pueden apoyar y legitimar los valores expresados? El lector no recibe ninguna pista directa frente a esos dilemas y los intentos de hallar una seguridad interpretativa en niveles más elevados como el del tono, el simbolismo o una voz de confianza, se llevan con ellos los placeres particulares que la lectura ofrece. Esto significa, a propósito, que los que eran los enfoques predominantes de la crítica poética de los años '50 y '60, estilística del mundo hispano-parlante y Nueva Crítica del mundo anglosajón, no pudieron llegar muy lejos con estos poemas.

La falta de una garantía trascendente del significado, de una inocencia original, es parte de un método cuya estrategia principal es abandonar todo lenguaje privilegiado para la poesía e instalar el habla empírica como lugar y tiempo del poema.[61] Desde allí se ofrece un diagnóstico de las funciones culturales de las variedades del habla y la posibilidad de desplazarse entre ellas sin ser poseído por ninguna. El ensamblaje resultante hace imposible imaginar un hablante (o yo poético) cuyos sentimientos son garantidamente genuinos, a pesar de que sean sinceros, que no es la misma cosa. No se trata de una poesía sin emoción, sino de una poesía donde los sentimientos y su intensificación no garantizan la verdad ni son una propiedad exclusiva de un yo admirado (ofrecido para la identificación); en este sentido, es una poesía que carece de una voz personal. Esto hace difícil la lectura de los poemas como expresiones de los sentimientos del poeta, que se presumen significativos en tanto le pertenecen. En realidad, la idea e institución del poeta como una persona excepcional que expresa sentimientos excepcionales (uno es garantía del otro) viene del romanticismo, pero es todavía vista como legítima en la recepción pública de la poesía, especialmente en el ambito educativo.

El poema "Se canta al mar" puede considerarse un caso ideal para probar las cuestiones anteriores. Es un poema clave en varias maneras: como un *ars poetica*, como un relato de la iniciación del poeta, y como una negociación con la heredada institución de la poesía. Tiene la forma y atmósfera de una iniciación. El padre lleva al hijo, aún niño, a ver el mar por primera vez. La experiencia, que marcará el resto de

su vida y a la larga lo convertirá en poeta, es una especie de revelación de algo ya conocido oscuramente, como ocurre en los ritos de iniciación ("desde que existe el mundo, /La voz del mar en mi persona estaba" [23]); según refiere Cesare Pavese, son aquellos símbolos personales que nos tocan más profundamente los que, al ser descubiertos, parecen haber estado ahí desde siempre.[62] Pero en un cierto sentido una exposición narrativa, como la que acabamos de desarrollar, es una falsificación, puesto que en el poema mismo no hay una voz consistente que se reserve el derecho de narrar, ni siquiera una zona particular del lenguaje seleccionada como vehículo de la narración. Es interesante notar que un cuestionamiento similar de los derechos de una narrativa univocal estaba presente también en la obra de los novelistas latinoamericanos de los años '50 (ej. Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti). A pesar de que el poema de Parra conserva un aura emocional de iniciación, ésta es emplazada dentro de una variabilidad social e histórica del habla, en el extremo opuesto a, por ejemplo, el lenguaje mítico y sus pretensiones de autoridad. ¿A qué viene semejante complicación? ¿Por qué no optar por un método de presentación más simple y tan sólo "contar la historia"? Dos razones se presentan, una más obvia que la otra. Palabras muertas, expresiones gastadas, producen experiencias muertas: "poesía es vida en palabras", tal como ha dicho Parra.[63] Además, para hacer posible lo contrario se requiere la existencia viva de la acción comunicativa, y ella implica las complejidades de localizar al hablante y al interlocutor.

"Se canta al mar" comienza con varias líneas en un español arcaico, que no pertenece al habla común, por la inversión del orden de las palabras, y tipos románticos de expresión tales como "aquella misteriosa lámpara":

> Nada podrá apartar de mi memoria
> La luz de aquella misteriosa lámpara,
> Ni el resultado que en mis ojos tuvo
> Ni la impresión que me dejó en el alma. (21)

Pero entonces ahí comienzan a entrometerse indicaciones de una persona ansiosa por comunicar su experiencia, en una ocurrencia del habla:

> Voy a explicarme aquí, si me permiten,
> Con el eco mejor de mi garganta. (21)

El acto de escuchar, así como el acto de hablar, entran en escena,

y postulan, en lugar de la autoridad de una dicción arcaica —para mucha gente aún una definición de poesía—, la capacidad de convencimiento presente en una conversación. El poema realiza esta transición entre diferentes lexis varias veces, en ambas direcciones, produciendo una especie de alternancia. Un discurso incluye instrucciones, aunque incompletas, sobre cómo debe ser recibido,[64] y desplazarse rápidamente entre dos tipos diferentes de acción comunicativa es invitar al lector a barruntar las reglas diferentes que en cada caso producen convicción. Sin embargo, no se trataría de un ejercicio de superioridad analítica sino de la comunicación viva de la emoción en el habla, de las maneras en que el sentimiento se adhiere a determinadas palabras —y puede quedar atrapado en formulaciones muertas. Así trata Parra el momento particular en que se ve el mar por primera vez:

> Descendimos del tren entre banderas
> Y una solemne fiesta de campanas
> Cuando mi padre me cogió de un brazo
> Y volviendo los ojos a la blanca,
> Libre y eterna espuma que a lo lejos
> Hacia un país sin nombre navegaba,
> Como quien reza una oración me dijo
> Con voz que tengo en el oído intacta:
> "Este es, muchacho, el mar". El mar sereno,
> El mar que baña de cristal la patria. (22)

El primer desplazamiento opera desde el español vulgar coloquial hacia un registro arcaico y literario señalizado por nada menos que tres adjetivos antepuestos al sustantivo "espuma". Este discurso antropomórfico y figurativo es el resultado, según se mire, de una emoción intensa o también una manera de posibilitar esa emoción. El desplazamiento siguiente hacia las palabras del padre —anti-románticas— demuestra sin embargo que el poema no pretende provocar emoción valiéndose de una tradición romántica fuera de moda y probadamente desfasada de la vida cotidiana. La experiencia de ver el mar viene dada como un regalo del padre, pero hay una distancia que resulta curiosa, entre las palabras del padre, citadas en estilo directo, y el discurso que las circunda y que define el estado de ánimo del padre. Lo que el padre termina mirando es un mar "poético", producto de un lenguaje escrito arcaico, y su modo de hablar es descripto como una "plegaria", que es también otra forma de discurso institucionalizado. Sin embargo, las palabras habladas pertenecen a

un registro diferente, el del habla vulgar "no-poético". De este modo, la experiencia está dispersa entre formas de expresión diferentes, no obstante su aura arquetípica.

Las primeras partes de *Poemas y Antipoemas* utilizan el método de moverse entre la dicción literaria y el habla coloquial, entre la "poesía" y la "antipoesía". Estos términos no son absolutos sino históricos puesto que poesía, en este caso particular, se refiere a la rica herencia del romanticismo y modernismo, mientras que antipoesía alude a una práctica de escritura que parte del habla cotidiana. Hacia el final del libro, Parra abandona este doble registro y usa solamente materiales que podrían ocurrir en la conversación. Simultáneamente, los poemas devienen ocurrencias de por sí, en tanto acciones de habla dramatizadas; se adhieren a "la pura duración del decir",[65] en lugar de rememorar otras ocurrencias anteriores. Por consiguiente, ya no se tematizan experiencias nostálgicas.

Tildar de "conversacionales" los poemas sería incurrir en un error si tal es entendida como la capacidad de los mismos para producir una máxima transparencia. Lo que típicamente ocurre en una conversación es, según señala Harvey Sacks en su ensayo "On doing 'being ordinary'", que los participantes, para que sean escuchados, deben forjar lo que dicen en un modo corriente. Si lo que se dice sale fuera del ámbito de lo corriente, entonces puede ser que se esté "venturing into making your life into an epic" (intentar convertir su vida en una epopeya), y las concecuencias pueden incluir la pérdida de amigos. Para que el relato de una experiencia sea recibido como lo que es por el oyente —y no como una ostentación—, la historia debe "sonar" vulgar. O, como lo apunta Sacks, con el objeto de vivir "the experience you are entitled to [...] you have to form it up as the thing that ordinarily is, and then mesh your experience with that" (la experiencia a Usted reservada [...] debe componerla como la cosa ordinaria que es y luego encastrar en ello su propia experiencia).[66] La cuestión reside entonces en cómo las conversaciones cargan con el peso de hacer ordinarias las experiencias —percepciones del mundo—, donde lo ordinario incluye toda la gama de legitimaciones que componen un mundo socialmente compartido. O, para decirlo de otra manera, la conversación es el sitio clave donde se forja lo que las personas llaman realidad. Según señala Sacks, opera aquí una fuerza poderosísima: "there is some inmensely powerful kind of mechanism operating in handling your perceptions and thoughts, other than the known and inmensely powerful things like chemistry of vision, and so on" (Hay una especie de mecanismo de gran poder que controla nuestras percepciones y pensamientos, aparte de

otras conocidas fuerzas como la química de la visión y demás).[67] Habría que agregar que este mecanismo está generalmente oculto bajo la creencia impuesta de que lo que es ordinario es natural.

Contrariando la afirmación de Grossman de que Parra utiliza "only the ordinary spoken language" (sólo el lenguaje hablado cotidiano) como instrumento de comunicación, los poemas analizan la conversación —más que estar moldeados por ella. Y ese análisis aplicado a lo que según Sacks constituye un mecanismo inmensamente poderoso, supone la descomposición en sus distintas partes. Ello se asemeja, para usar también la analogía de Parra, a la acción de descomposición del átomo y liberación de fuerzas poderosísimas. El método de Parra no consiste en imitar la conversación sino en zambullirse en las fuerzas que fluyen a través de ella. Dentro de sus posibilidades está el placer por el riesgo y la alta velocidad. La libertad y el goce conseguidos hacen posible la tarea de análisis; sin duda, no se trata de un ejercicio académico.

Se puede decir que la indagación de Parra es a la vez lingüística y cultural. En un determinado pasaje en que usa el habla coloquial, donde el hablante se refiere a sí mismo cuando niño ("No había escrito aún mi primer verso/Ni derramado mi primera lágrima"), utiliza una metáfora que llama la atención sobre sí misma como tal: "Era mi corazón ni más ni menos/Que el olvidado kiosko de una plaza" (22). En términos de la convencional separación entre estilos poético y anti-poético, la apelación a un lenguajes figurativo constituiría un recurso poético. Pero, no obstante su estilo poético, el contenido de la metáfora es anti-poético: un kiosko olvidado en la plaza de un pueblo no otorga privilegio ni intensidad algunos a un sentimiento interior, sino que constituye un objeto más del paisaje. Este es, sin embargo, un tipo particular de paisaje, puesto que un kiosko situado en la plaza de un pueblo es visible de un modo que no lo sería si estuviera situado en una ciudad capital. En la relativa vaciedad de un escenario de ciudad provincial, el kiosko es algo. Del mismo modo, el mar es algo para quien ha crecido en los valles del centro de Chile en la época en que los viajes no eran frecuentes. Se trata de condiciones de visibilidad, o, en su más amplio sentido, de perceptibilidad, ya que Parra incluye la cuestión de la audibilidad en la indagación sobre los horizontes culturales. Es a partir de la circunstancia que sobresale la de otro modo olvidable observación del padre. Parra trata un hecho clave de la vida interior no como una cuestión expresiva o una estructura de la memoria, sino en función de los horizontes de un determinado mundo perceptual. El efecto no es la eliminación de la emoción sino su

emplazamiento con el fin de sondear las condiciones de su ocurrencia.

Un efecto de intensificación alternativo al del lenguaje figurativo lo contituye el uso de un léxico de términos trascendentes como "patria", donde la posibilidad de una identidad y propósito colectivos trasciende el valor de las vidas inividuales. En el verso "El mar que baña de cristal la patria", el mar alcanza la patria como una trascendencia mientras que "cristal", en tanto metáfora arcaica de "agua", agrega prestigio a la fuerza de la declaración. El verso completo podría pertenecer a alguno de los cantos patrióticos que el padre de Parra solía enseñar a los conscriptos militares, en la misma época que ocurría el viaje al mar.[68] El verso que sigue ingresa en la zona épica de la guerra y el caballerismo: "en un instante memorable estuve/Frente a ese gran señor de las batallas". El mar, quien —por razones geo-culturales— no forma parte de las conversaciones cotidianas, recibe esta nominación especial. El propósito no es de sátira puesto que los sentimientos que se adhieren a dichas palabras son tratados con respeto. Colocar en un mismo plano lo épico y lo ordinario no pretende privilegiar uno por encima del otro sino otorgar al lector la libertad de percibir diferencias culturales y lingüísticas.

En el marco de las variables lingüística, socio-cultural y existencial que definen los horizontes de la percepción, el acontecimiento en sí mismo permanece oculto. La primera visión del mar constituyó una experiencia temprana de lo trascendente y el proceso del poema no busca cancelarla sino rescatar su multiple resonancia, su vitalidad, de entre las formas de expresión muertas. De esta manera, el poema —y la obra de Parra en general— no desechan lo que usualmente se entiende por sagrado (el muchacho en el poema interpreta un saludo ritual al mar); pero la palabra es problemática por el hecho de que instituye una zona exclusiva, controlada por el lenguaje religioso y el clero. El mismo Parra identifica frecuentemente a la iglesia como uno de los principales responsables del lenguajes anquilosado que heredó cuando joven.

El ingreso en la conversación implica el riesgo de la pérdida de control: los oyentes suelen rechazar la retórica elaborada, interrumpir los discursos largos y formales y, en forma general, eludir los intentos de controlar el flujo verbal. Algunos de los poemas de Parra dramatizan los intentos de un hablante de mantener el control a través de recursos retóricos. El oyente no se halla presente como una figura que habla pero los lectores están posicionados como posibles oyentes, con la libertad para "entrever" las maniobras del hablante. En otras palabras, no se pretende ocultar dichas maniobras u otorgarles el carácter de

incuestionables. Los intentos del hablante por mantener el control comunicativo se equilibran con la libertad interpretativa de los oyentes/lectores. Esto es llevado al colmo explosivo de la ironía en el poema "Me retracto de todo lo dicho", donde el hablante insiste en su derecho por poseer "mi última palabra". La misma frase presenta una ironía que la cuestiona: la última palabra, ¿no se tiene en el momento de la muerte?. El hablante menciona "un último deseo", auto-dramatización que invoca una escena del lecho de muerte. Entonces: las últimas palabras ¿no pertencen realmente a los otros? Dicho de otro modo, sólo hasta que la muerte llega hay siempre algo más para ser dicho, y también existe una conversación aún más vasta, que se extiende por encima de las vidas individuales —en el tiempo y en el espacio—, una conversación que se da en el ámbito más amplio del idioma. Las palabras no tienen propietarios como parecería ser el deseo del hablante del poema. La posición de éste linda entonces con la paranoia, tal como se ve en "La trampa" y "La víbora".

La persona que quiere poseer la última palabra es aquella que intenta mantener el control de la conversación. En este caso, el hablante/"escritor" insiste en controlar los significados de todo lo escrito en el libro. Exige al lector que queme el libro puesto que "No representa lo que quise decir/A pesar de que fue escrito con sangre/No representa lo que quise decir"(195). El espectáculo cómico de esta obsesión impotente viene reforzado por la pomposidad épica (irónica) del "Las palabras se vengaron de mí": el yo solitario entabla batalla con el lenguaje. El hablante oscila entre la pomposidad absurda y la súplica patética: "Perdóname lector/Amistoso lector/Que no me pueda despedir de ti/Con un abrazo fiel: /Me despido de ti/Con una triste sonrisa forzada." Pero visto que el lenguaje lo ha traicionado, ¿por qué debería poseer el hablante algún otro control sobre "la última palabra", la que está siendo dicha en el ahora del oyente que escucha (significado secundario e irónico de "última")? Las inestabilidades y los impredecibles ingresan en el poema. No hay lugar fuera de esa situación de imposibilidad de confiar, debido a lo que las palabras pueden hacer (vengarse), en modo tal que la misma confianza del hablante en la fidelidad de sus propias palabras se ve grotescamente corroída. Por supuesto, siempre existe la posibilidad de un lector que no se sienta cómodo ante las múltiples corrosiones, pero en ese caso no habría pasado de las primeros poemas del libro. El título y el verso final son idénticos, "Me retracto de todo lo dicho", y esto no viene a agregarse sino a las demás ironías puesto que algo que ha sido dicho no puede ser retractado a no ser a través de una situación

extremadamente formal, como sería el caso de un tribunal de justicia. Desear semejante grado de control sobre el decir resulta ridículo — algo que dicho sea de paso no es tan obvio para los críticos que gustan de juzgar y pretenden poseer la última palabra.

Ya en los títulos de sus poemas, Parra suele proponer una ironía particular. Ellos parecen cercar los significados posibles al explicitar al lector qué puede esperar. Por ejemplo, "Se canta al mar" se presenta como una definición de la escena que el poema describe y origina en el lector la expectativa de un poema mimético naturalista que se instala para vehiculizar una experiencia del pasado. Es decir, el título parece dar un marco de reaseguro al decir que el poema "va a hablar de" cantar al mar. Pero supongamos que el título describe no el "tema" sino la acción del poema; que el poema, más que referirse a, puede ser considerado como el mismo cantar al mar, un canto que se encuentra subordinado a todas las disyunciones de lenguaje que el poema despliega. En la medida que el canto emerge de las divisiones del tiempo y la sociedad y de sus prolongaciones lingüísticas, ello no significa decir que es imposible o fallido. Un cantar que pone en juego esas divisiones y las fuerzas que las acompañan hace que *Poemas y Antipoemas* ponga en evidencia la necesidad de todo aquello que tradicionalmente era retenido fuera del poema (lo no-poético). Es decir, el poema es también *sobre* esas cosas. Esta porosidad extrema del poema se corresponde con la noción que Parra tiene del poeta como una ameba, capaz de recibir sustancias del ambiente a través de su membrana. Sobre esta idea volveré más adelante.

El título "Preguntas a la hora del té" posee también una doble función de cerco y apertura. A modo de marco tradicional, al estilo del teatro naturalista, el título coloca un cerco alrededor de una escena. En este sentido, las "preguntas" serían las preguntas que el hablante articula (por ejemplo, "Qué vale más, ¿el oro o la belleza?"), cuyo caracter proverbial les otorga un aire de seriedad pero que se revelan finalmente como fatuos *clichés* coincidentes con la *mise-en-scéne* —de pequeñoburguesía decadente— del té y las cortinas de encaje agujereadas. Si esto fuera todo lo que el poema hace, entonces su ironía podría parangonarse a la del poeta inglés Philip Larkin: una ironía que da al lector un lugar seguro fuera de todas esas corrosiones, o para decirlo sin vueltas, una coartada. En un momento dado el hablante contesta las preguntas y parece ofrecer a los lectores un lugar seguro fuera de la escena presentada: "No se sabe, la gente se lo pasa / Construyendo castillos en la arena." La metáfora parece ofrecer un salvavidas —para usar otra metáfora— en el mar del pasatiempo

sin sentido. Su contenido (referencia a la especulación fatua) es fiel a la escena, pero su forma es no menos *cliché* que los *clichés* de los que se propone ponerse fuera. El marco es tan función de la producción de lo cotidiano como lo es el supuesto contenido. ¿Cómo salir afuera entonces? Esta podría ser sólo otra falsa pregunta. Y tanto el título como la metáfora —que en griego significa "llevar más allá"— podrían resultar incapaces de llevarnos más allá de lo que ocurre en la escena, lo cual desde luego produce una cierta ansiedad. De modo semejante, hay en otros poemas de Parra una destrucción paródica de la confianza en la capacidad de las ideas, en tanto abstractas, de apartarnos de alguna manera de situaciones que causan ansiedad.

A nivel formal las preguntas ofrecen disyunciones falsas —falsos "esto o lo otro"— dando la impresión de que todo puede ser resuelto en una manera u otra: la ilusión de que al descomponer las cosas a través del análisis es posible alcanzar el afuera. Es por esto que el poema se interroga a sí mismo —he aquí el otro significado del título— sin encontrar un lugar estable desde donde hacerlo. Es por lo tanto una tergiversación pretender, como varios críticos pretenden, que los poemas de Parra constituyen una diatriba contra la pequeña burguesía. A pesar de que el poeta se haya interesado al inicio de su carrera en la tradición irónica de la poesía inglesa representada por Eliot y Auden, no se decide finalmente por esa actitud de superioridad. En este sentido, el poema es más radical que el *Prufrock* de Eliot, al que claramente imita. Por otro lado, hacia el final recurre a una voz eliotesca: "Lo que se vio una vez ya no se vuelve/A ver igual, dicen las hojas secas." La voz parece provenir de un área mítica o ritual: allí reside su intento de construirse en autoridad. A pesar de que más tarde lo abandona, el recurrir a este dispositivo confirma la fascinación de Parra con la idea de un orden sagrado, trascendente.

"Recuerdos de juventud" ingresa en el terreno de las dificultades de la juventud, cuando ansiedades difusas y deseos incumplidos saturan el ambiente por completo. Este tipo de material temático se ha resuelto tradicionalmente en distintas maneras, desde la nostalgia por la juventud perdida hasta la entrada en la supuestamente superior conciencia adulta. Al no optar por ninguna de ellas Parra sugiere que la condición continúa siendo válida y no la ve como algo que debería —o puede— ser superado. El poema comienza evitando cuidadosamente la metáfora:

> Lo cierto es que yo iba de un lado a otro,
> A veces chocaba con los árboles,
> Chocaba con los mendigos,

Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas,
Con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas. (39)

En lugar de devenir parte de un orden más amplio, de lo que los árboles parecerían ser el vehículo obvio (por ejemplo, el ciclo de la vida y la muerte), el protagonista es simplemente una cosa entre cosas. Estos versos constituyen una parodia del comienzo de una de las obras más famosas de Pablo Neruda, *Alturas de Macchu Picchu*, en donde árboles y hojas son metáforas que transmiten una cosmología cíclico-mítica en la que se sitúa el hablante: "Del aire al aire, como una red vacía,/iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,/ en el advenimiento del otoño la moneda extendida/de las hojas."[69] Neruda utiliza la metáfora para instituir un orden envolvente en el que las cosas pueden situarse. En el poema de Parra tal orden no existe. Y las metáforas ("un bosque de sillas y mesas") aumentan simplemente la confusión, la falta de armonía entre el yo y las cosas.

Por lo tanto, no hay trascendencia. El lugar donde el hablante-protagonista va a buscar la verdad es el cementerio: "Con una hoja de papel y un lápiz yo entraba en los cementerios/dispuesto a no dejarme engañar." (39) El tono, no enfático, oscila entre humor negro y aceptación estoica: para la doctrina estoica clásica el mundo consiste en cuerpos en movimiento sin trascendencia. Hacia el final, también, el poema se desplaza por líneas de pensamiento estoico:

¡Adónde ir entonces!
A esas horas el comercio estaba cerrado;
Yo pensaba en un trozo de cebolla visto durante la cena
Y en el abismo que nos separa de los otros abismos. (40)

No emerge ningún orden sino tan sólo objetos rodeados de un espacio vacío, y pensamientos también circundados de espacio vacío. El "nos" no aporta reaseguro alguno, sólo vacío. La confusión y la angustia dan lugar a una condición real, la de las cosas como son, condición sin esperanza o desesperación pero que no excluye el gozo.

De este espacio vacío, que purifica el aire de la sentimentalidad pastoral y lo limpia de toda familiaridad reconfortante, pueden derivarse otras consecuencias. Lo normal-cotidiano, aquella fuerza poderosa de moldeado social, comienza a desaparecer a causa de que nada hay a que fijarse, nada de lo que tomar sentido. Se liberan otras posibilidades las cuales no son fáciles de nombrar pues van contra la fuerza del uso social cotidiano del idioma. La naturaleza abomina de esos vacíos, naturaleza que en este caso es la conversión de lo no-

humano en algo que imita los sentimientos humanos, es decir, en pastoral.

"Palabras a Tomás Lago" —por cierto uno de los grandes poemas de la lengua— al igual que los demás poemas de la tercer y última sección de *Poemas y Antipoemas*, no recurre a alternancias de los estilos "poético" y "antipoético". Su retórica, es decir, las procedimientos de persuasión que emplea, está basada en repeticiones de frases-modelo y actos de habla-tipo (por ejemplo, órdenes). En el plano sintáctico, utiliza un gran número de secuencias lógicas, de tiempo y proposicionales. Sin embargo, esta exhibición de lógica social, esta confianza en el lenguaje como garantía del pensamiento, está fatídicamente signada por una sensación de abismo. Este aspecto se ve claramente en la sección final, que comienza con la palabra clave "Piensa", seguida por una expresión de conexionalidad lógico-temporal:

> Piensa, pues, un momento en estas cosas,
> En lo poco y nada que va quedando de nosotros,
> Si te parece, piensa en el más allá,
> Porque es justo pensar
> Y porque es útil creer que pensamos. (38)

El tema, una meditación estoica acerca de lo que queda de nosotros después de la muerte, comienza a degradar radicalmente la forma de expresión. Si pensar se convierte en un acto de fé es debido a una vaciedad que irremediablemente lo sucede —después de la muerte— y, por extensión lógica, lo antecede. Pensar en ideas que puedan yacer más allá de esto —recordemos que <más allá> puede ser también un sustantivo— es una propuesta que sugiere el poema pero que, al mismo tiempo, imposibilita de cumplir. El resultado de ello es la vaciedad que, sin embargo, no horroriza ni entristece:

> ¡Qué triste ha sido todo esto!
> ¡Qué triste! pero ¡qué alegre a la vez!

Parte de la belleza y gozo del escrito deriva del hecho de que al nivel más insignificante de las palabras y sus interacciones —situado por debajo del nivel de las ideas—, una vaciedad golpea a la puerta. Consideremos los siguientes cuatro versos:

> Antes de entrar en materia,
> Antes, pero mucho antes de entrar en espíritu
> Piensa un poco en ti mismo, Tomás
> Lago, y considera lo que está por venir

donde la separación entre "Tomás" y "Lago" interrumpe la lógica del tiempo (antes, después), de las categorías (materia, espíritu), de la identidad ("ti mismo"), aún del pensar.

La sección segunda del poema nombra algunas cosas que se dejan atrás, pero no se lo hace con artículos determinantes dado que nada tipifican más allá de ellas: "Me refiero a una sombra, /a ese trozo de ser que tú arrastras / [...] a un objeto, /A esos muebles [...] /A esas coronas mortuorias [...] /(Me refiero a una luz)." No hay en esta enumeración principio de ordenamiento lógico, dado que, tal como lo pretende una micro-lógica verbal, cualquier orden, frente a la vaciedad que es la muerte se hace nada. Y nada puede ocupar el sitio de cualquier otra cosa puesto que no hay equivalencias. De aquí que "lo que queda de nosotros" no es "poco o nada" (que sería la expresión de uso común), sino "poco y nada", términos que si bien juntos, no logran trasbasarse uno al otro. El poema —esto es lo misterioso que encierra— nos ofrece cosas, no ideas. Con la libertad de no tener que dar sentido a las cosas, sobreviene un tremendo desprendimiento.

Dar sentido implica un mínimo de eficacia comunicativa. Si el interlocutor (interno o externo) no se convence, el sentido se esfuma. Buscar la autoridad, es decir el lugar de enunciación de prestigio social, puede o no resolver el asunto: el efecto de vaciamiento puede exacerbarse. Por ejemplo, "El peregrino" se abre con el anuncio de un asunto que asume gravedad pública pero el tono del discurso público y la apelación al ámbito superior del interés colectivo están vaciados por el contenido: lo que el hablante expresa es un aislamiento total ("un alma que ha estado embotellada durante años /en una especie de abismo sexual e intelectual." [36]). Los indicios verbales de la trascendencia son erosionados desde el interior mismo por aquello que las afirmaciones refieren: una situación donde el pacto comunicativo o "comunidad imaginaria" necesaria para la comunicación social, no existe. Así como se rompe la concordancia entre la voz individual y el ambiente de habla colectiva, lo hablado no consigue hallar eco alguno en el ambiente visual compartido: "Mientras digo estas cosas veo una bicicleta apoyada en un muro, /Veo un puente /Y un automóvil que desaparece entre los edificios" (36). Lo visto no coincide con el decir: la voz no encuentra apoyo en una cotidianidad de sentidos compartidos; es sólo azar.

Más que representar, el escrito produce efectos. En primer lugar está el efecto de separación entre habla y realidad social. Este se presenta como una reformulación de aquella distancia entre cosas y palabras explorada por los poetas latinoamericanos de vanguardia a

inicios de siglo, y utilizada por ellos como una impronta formal de primer orden. Tal como señala Eduardo Milán,[70] ha sido un acto difícil de proseguir. Lo que no se ha logrado reconocer es que Parra recibe y renueva esta tradición. No obstante el estilo directo de su sintaxis y vocabulario, resultado de su preocupación por el acontecer del habla, la poesía de Parra renueva la tarea de exploración de los límites de la expresión. Una de sus mayores contribuciones es el desplazamiento del lugar de subversión desde la sintaxis y la imagen (como en Vallejo, Neruda), hacia la formulación social de la realidad mediante el habla.

Este aspecto posee una importancia particular para la historia de la lengua española en América Latina. La escritura fue impuesta, durante y con posterioridad a la Conquista, como una herramienta básica de control social. Españoles y portugueses confiaban en la capacidad de la escritura para justificar y perpetuar un orden colonial. La literatura latinoamericana "oficial", escrita por españoles y criollos, fue producida en este contexto. Su "grado cero" fue, tal como lo apunta Martin Lienhard, "el testimonio del escribano Rodrigo d'Escobedo en la toma de posesión de la isla de Guanahaní" en nombre de la corona española.[72] Aquella tradición de escritura no concibe una separación entre las declaraciones escritas y la realidad, y, dada la continuación de las relaciones coloniales en el interior de la sociedad, tampoco se interrumpe con la independencia de España. La poesía de Parra explota la distancia entre realidad oficial escrita y el hablar real, ubicándose en la zona en que suceden las prácticas de la vida cotidiana. Esa distancia se remonta ya a 1492, a la vez que resulta particularmente tensa en determinados momentos históricos; uno de ellos coincide con la rápida modernización que Chile experimentó hacia mediados del siglo XX.

En lugar de presentar la voz dentro de una red de otras voces (situación oral y cotidiana), la escritura de Parra saca ventaja de la capacidad de la escritura para eliminar otras voces (univocalizar). Si el habla se escucha normalmente contra un fondo de valores y presupuestos amplios (lo cotidiano una vez más), los monólogos (discursos hablados-escritos sin interlocutores internos) que compone Parra arrancan la voz de su entorno ordinario. Como consecuencia, esa voz empieza a ser audible de maneras insospechadas y a revelar la fuerza del entorno ausente que la naturalizaba. En términos de gestalt, la figura, desprovista de su fondo normal-ordinario, suscita en el que la recibe (el oyente) una conciencia zozobrante de ese fondo.

La voz del hablante de Parra, como la voz del hablante en los poemas vanguardistas de Neruda en *Residencia en la tierra*, carece de

un ambiente social que la legitime. Pero mientras que en Neruda el hablante se presenta como una encarnación del poeta, cuyo "yo" —que deviene en sí mismo trascendente— compensa la ausencia de valores trascendentes en la naturaleza o en la sociedad, en Parra el hablante suele ser alguien grotescamente atrapado en el trabajo agobiante, la obsesión o la paranoia.[71] Esta falta de trascendencia acaba liberando —aunque fuera de manera grotesca— una energía que anteriormente estaba atrapada en la religión, el patriotismo, la familia, la política y otros esquemas menores de trascendencia —rasgo clave de las sociedades de fines de siglo XX que buscan permanentemente nuevas estructuras de creencia, nuevos fundamentalismos que sirvan para instituir nuevos controles sociales dentro de un capitalismo cada vez más ilimitado.

Antes de escribir *Poemas y Antipoemas,* Parra creyó haber encontrado en Walt Whitman el modelo de un yo poético trascendente:

[. . .]escribí un sinnúmero de poemas bajo la influencia de Whitman. Pero resulta una cosa cómica: que mientras trataba yo de hacer esas imitaciones, esos ejercicios whitmanianos, algo fallaba por la base. Los poemas de Whitman eran poemas wagnerianos, y yo podía pescar a ratos esa onda, pero después como que se producían algunas pifias, los personajes empezaban a deshacerse y el héroe se transformaba imperceptiblemente en un antihéroe. Esto me causaba a mí en un comienzo una gran desazón, porque no podía yo estructurar un personaje heroico.[73]

Parra, en un modo típico y brillante al mismo tiempo, revierte la relación de fuerzas. Si no puede manejar una épica, entonces lo vivo y valioso debe ser todo aquello que está fuera de esa épica y que no puede ingresar en ella:

[. . .]cuando me di cuenta de las limitaciones de Whitman, algo que vi perfectamente a través de Kafka y tal vez de otros humoristas, solamente en ese momento me di cuenta que lo que podía haber de valioso en esos ejercicios era precisamente un personaje que pugnaba por entrar al poema, que era el antihéroe.[74]

Parra expresa aquí un principio central de la antipoesía: que lo importante es lo que está fuera del poema y no puede ingresar en él, y que el horizonte final es un poema sin adentro ni afuera.

"La trampa" ilustra muy bien aquella resolución y muestra también en qué medida Parra no es un mero seguidor de Kafka, sino alguien que agrega cosas de su propia cosecha. El (anti)-héroe del poema comienza tratando de mantener a raya la ansiedad. Esto lo hace

primero proponiéndose la tarea de resolver problemas irrelevantes: "Prefería quedarme en casa dilucidando algunas cuestiones/ Referentes a la reproducción de las arañas." (45) La fuerza de lo social —fuente de ansiedad— parece alejarse gracias al análisis de las trivialidades, ya que éste da la sensación de lucidez, de la obsesión de ideas. El objetivo es el control: "En la soledad poseía un dominio absoluto sobre mí mismo." Otro recurso es a un ocultismo vago y la predicción del futuro a través de "mi célebre método onírico". Lo oculto, según Adorno, es la descomposición del monoteísmo "en una mitología secundaria".[75] El objetivo es el mismo: una creencia que dará seguridad y alejará la ansiedad. Pero estas creencias pueden también producir aquello que supuestamente tratan de mantener alejado. La apertura a lo oculto deja al protagonista frente a fuerzas que no puede controlar: "Comenzaba a deslizarme automáticamente por una especie de plano inclinado / [...] Caía fatalmente en la trampa del teléfono/ Que como un abismo atrae a los objetos que lo rodean." (46).

¿Por qué es el teléfono un "abismo" en lugar de la obsesión de origen interno, como los celos paranoicos que aparecen, por ejemplo, en *El túnel* de Ernesto Sábato? A través del teléfono fluye la voz del Otro, desposeído de rostro y entorno, con gran poder de penetración —el timbre, a la manera del torno de un dentista, se prolonga en la voz para un tiempo posterior. Otorga la ilusión de comunicación total, sin residuo —y por ello trascendente— produciendo a la vez un aura erótica. Esta es la trampa: conversaciones telefónicas interminables con una posible amante, que a nada conducen. Por un lado, una voz que se escucha dentro de uno mismo, sin exterioridad; por otro, lo que ello produce al yo, haciéndolo balbucear, incapaz de comunicación. Enfrentado a la transparencia absoluta (aparente) del teléfono, el protagonista no consigue funcionar. Su lengua se transforma en carnaza:

> Mi lengua parecida a un beefsteak de ternera
> Se interponía entre mi ser y mi interlocutora
> Como esas cortinas negras que nos separan de los muertos.

El órgano del habla hace una regresión a órgano de la deglución; el cuerpo obstaculiza la comunicación pura descorporizada: cuerpo con capacidad de habla pero también de muerte. Las "cortinas negras", que no constituyen una metáfora sino un hecho, representan las multiples fallas y residuos en la comunicación, contrastando con la comunicación con el "más allá" deseada por el protagonista y en contraposición con la voz en el teléfono que se transforma en la voz de

un angel o de la locura[76] —el humor negro de la escena del funeral ofrece un aligeramiento de la paranoia.

Existe una similaridad entre esta situación y la actitud del hablante en "Me retracto de todo lo dicho": éste pretende el control total sobre el significado mientras que el protagonista de "La trampa" persigue la comunicación con lo sagrado y luego es invadido por una voz a cuyo control se somete totalmente. Sin embargo, con ello no es feliz sino que sufre por su causa. Esto es lo positivo liberado en la experiencia del anti-héroe. La cuestión no es entonces en qué se puede creer sino como sobrevivir a la imposición de significados totalitarios y paranoicos. La poesía de Parra es profética en tanto descubre tendencias en el idioma antes que ellas se conviertan en realidades sociales generalizadas. Al ejemplificar la paranoia a través del teléfono, Parra la saca de la esfera de la psicología individual y la muestra con la forma de una reducción —por muchos deseada— de la comunicación a un solo polo, el del "emisor" o hablante único, que es el dictador y, a la larga, Dios. Por esto es que la poética de Parra es una investigación de una patología social de la comunicación. Anticipa, en puntos importantes, el análisis que hace Raúl Zurita del impacto sobre la conversación de la dictadura de Pinochet.[77]

Como señala con razón Grossman[78], en poemas como "La trampa" "the irony boomerangs and flies directly towards us" (la ironía es lanzada como un boomerang que regresa directamente hacia nosotros), en el sentido de que un lector se ve "obliged to ask which of our attitudes or postures confront the world more adequately" (se ve obligado a preguntarse cuál de nuestras actitudes o posturas enfrentan el mundo de la manera más apropiada), de manera tal que la grotesca situación en que se halla el protagonista de Parra es también "no comic matter". Un lector de "La trampa" es emplazado en una situación diferente de un lector de *Prufrock* de T.S. Eliot: mientras que Eliot ofrece al lector cierto grado de superioridad frente al protagonista, Parra no concede inmunidad alguna de las fuerzas contra las que su hablante lucha. Y puesto que no hay una posición desde donde escucharlo —"arriba" o afuera—, su discurso no puede ser tomado como una confesión; más bien, tiene una fuerza implicatoria.

La figura de un hablante ocupado más en sobrevivir que en hallar significados trascendentes que lo justifiquen se repite en "Autorretrato", título que es ya un juego de palabras por el doble sentido de autorretrato de un personaje y retrato del autor. El hablante es un profesor de escuela secundaria (Parra lo había sido) arruinado física y mentalmente por el trabajo excesivo ("las quinientas horas semanales" [27]). En

tanto dramatización del poeta, la figura destruye toda el aura y prestigio del bardo romántico. La supervivencia es llevada en "Las tablas" al extremo de lo grotesco. Las fuerzas sociales que empujan al protagonista hacia ese extremo no están expuestas, pero se encuentran implicadas en su necesidad de evadir las zonas del valor, la ley y la creencia; es decir, ellas están contra él, se trata de evitar que lo destruyan. La narración se presenta como un sueño, una transposición de lo real con licencia para distorsionarlo con el objeto de revelar lo que no se percibe normalmente. El protagonista comienza golpeando a una mujer, que resulta ser su madre. Una piedra dice luego: "¿Por qué maltratas a tu madre?" (51), como una parodia de la frase bíblica en que las piedras gritan. Se trata de parodias de sistemas de la culpa y su uso por la ley y la religión —el hablante es vigilado por su dios. Luego descubre "las tablas de la ley" que repiten la misma admonición y le dicen que está siendo mirado por los pájaros. Su respuesta es el aburrimiento: "yo bostezaba, me aburría", y vuelve a golpear a la mujer: "Para mantenerse despierto había que hacer algo." (52)

El deseo de supervivencia al que el protagonista se ve reducido se prolonga hacia la consideración del idioma. En lugar de ser un fundamento de la identidad, una manera de expresar el yo con las palabras con que ha sido nombrado por los demás, el idioma es tan sólo un ambiente en el que hay que sobrevivir. De modo tal que maneras de hablar que reclaman corrección y legitimidad, o formas de expresión que permiten la emoción se abandonan. Es una cuestión de sobrevivir en el lenguaje, no de dejar una marca en él. Aplanar el idioma es una vía de escape, que permite una velocidad suficiente para no quedar atrapado: veloz en relación a la insistencia de la Ley; lento en relación a las escaladas religiosas hacia la trascendencia (quemar el busto de su dios da sólo unos pocos segundos de calor contra el frío).

Este lenguaje chato, sin estilo, cuya retórica no conduce a institución o plataforma de ningún tipo sino sólo a la supervivencia, es similar a aquel "grado cero" de la escritura que Roland Barthes identificó en ciertos escritores franceses de los años '40, quienes buscaban romper el molde heredado de la Literatura a través del uso de lenguajes no-literarios, coloquiales. Fundamental es para Barthes el vínculo entre la existencia de un lenguaje literario especializado y la división social:

> la escritura [. . .]es un callejón sin salida (une impasse de l'écriture) porque la sociedad misma es un callejón sin salida. Los escritores de hoy día sienten eso; para ellos, la búsqueda de un no-estilo o un estilo oral, de un nivel zero o nivel hablado de la escritura es, después de todo, la anticipación de una sociedad completamente homogénea; la mayoría de ellos entiende que no

puede haber un lenguaje universal fuera de una universalidad de la sociedad (du monde civil), universalidad concreta y ya no mística o meramente nominal.[79]

La escritura de Parra precisa ser entendida como un escape de las jerarquías sociales inscriptas en la separabilidad y cerrazón de la literatura y como la prefiguración de una sociedad sin clases ni castas. La rápida movilidad social de las ciudades chilenas hacia mediados del siglo XX hizo posible imaginar esto. Esta proyección de futuro en la poesía de Parra es su alternativa contra los controles totalitarios y paranoicos que también describe. Raúl Zurita ha escrito que Parra, como ningún otro escritor chileno, vino a representar la confianza en el lenguaje hablado como medio de comunicación:

> La "Antipoesía" representa precisamente la irrupción de la vida (según su autor) frente a la entelequia, frente al "himno" retórico y pomposo. El comienzo vacilante de la aceptación de esta forma poética revela hasta qué grado lo dicho es cierto. Cuando aparece *Poemas y antipoemas* el consenso es del habla como lugar frágil, sujeto a desmentidos.[80]

Si, como sugiere Zurita, la oralidad comienza a manifestarse en la literatura chilena a partir de *Residencia en la tierra* de Neruda, es Parra quien "lleva hasta sus máximas consecuencias el discurso oral en la escritura". La fuerza de la oralidad en la vida social chilena alcanzó su punto álgido en septiembre de 1973 [fecha del golpe militar de Pinochet], luego de lo cual comenzó a declinar. Es interesante notar que la presencia de la obra de Parra fue más decisiva hacia el final de la misma década.

La dimensión "profética" de la Antipoesía de Parra alcanza también los años 80, período en el que el neoliberalismo, con su creencia en el mercado como realidad original y final, produjo el vaciamiento de los símbolos sociales heredados.[81] El deseo de supervivencia tiende a vaciar todo lo que en el ambiente ha recibido una simbología. Las piedras (=la Ley), las pájaros (=pecados) y el busto de dios se convierten en el poema "Las tablas", por ejemplo, en meras cosas —tal como el trozo de cebolla en "Recuerdos de juventud" o el paisaje urbano en "El peregrino". Esto no deja de sorprender si se toma "Las tablas" como a un sueño (así lo afirma el protagonista), siendo los sueños fundamentalmente simbólicos desde la perspectiva de la interpretación dominante en Occidente en el siglo XX. Para Freud, un sueño es la expresión de un deseo. Pero ¿qué ocurre si el deseo es de sobrevivir más que de hacer(se) un signo? Parra subvierte el sistema de controles de Freud: lo simbólico no es inherente a la psiquis —ni siquiera al

lenguaje— sino una fuerza de control social que debe ser evadida en aras de la supervivencia dentro de una sociedad autoritoria.[82]

"Los vicios del mundo moderno" es uno de los tres poemas largos que cierran *Poemas y antipoemas*. En él Parra continúa su obra de indagación acerca de la reducción de los seres humanos. Casi la mitad del poema consiste en un larga enumeración de dichos vicios. A modo de una homilía medieval sobre el mundo, la carne y el demonio, parecería que el hablante halla placer en desprenderse de todo lo placentero o atractivo, tales como "el automóvil y el cine sonoro [...]/y la difusión de la radiomanía". Pero entreverado con estos objetos/ items se encuentra una serie que coloca en el mismo plano el genocidio ("el exterminio de los pieles rojas"), la economía ("la fatídica danza de los dólares"), la naturaleza ("la locura del mar"), la muerte ("las pompas Fúnebres") y otras soluciones ("la destrucción de los ídolos" y "la interpretación de los sueños"). No casualmente los dos últimos son títulos de libros emblemáticos de la época moderna (Freud y Nietzsche); su yuxtaposición con los demás "vicios" está en cierta manera resumida en la expresión "El abuso de los estupefacientes y de la filosofía". La lista no es lineal: el todo se incluye en las partes. El efecto total de la enumeración "produce vértigo". Al lector que se dispone a reconocer que todos los items se han convertido en fetiches y reducciones de seres humanos, se le despeja el camino, no para la sumisión a Dios (forma superior de magia) sino para un mundo sin magia: "La poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu". Libre de seducciones, de intensidades que atrapan, abusan y confunden, de símbolos, un mundo de cosas se torna disponible.

La forma de la homilía cristiana es revertida. En lugar de proponer como solución la creencia en algo mejor (dios verdadero opuesto a ídolos falsos), el hablante ofrece la posibilidad de liberarse de la creencia como tal. Contra la reducción y minimización de la vida, el poema opera en un modo des-trascendentalizante y de-sublimante. Pero lo hace en un clima de ansiedad, sin perseguir una razón moral: si los funerales constituyen uno de los vicios del mundo moderno, entonces puede que no sean fáciles de evitar. El hablante finaliza con una homilía de corte estoico: "Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana" (50), donde opone la carne al espíritu, y los límites humanos al aura de permanencia que se adhiere a los "vicios". Descorrer ese aura es restablecer la energía humana que lo había alimentado. Pero, ¿en qué medida es ello posible dada la dificultad mayor de saber dónde comenzar? Parra se desplaza entonces de la política a la cosmogonía, hacia la re-imaginación de los orígenes:

"De sus axilas extrae el hombre la cera necesaria para forjar el rostro de sus ídolos. /Y del sexo de la mujer la paja y el barro de sus templos" (51). Así, a la sumisión a fetiches enmascarados Parra opone la idea de una reivindicación de los comienzos no-sacrificiales.

La idea de un retorno a las bases se convierte para Parra en una obsesión, según él mismo confiesa en una entrevista. Esta idea está expresada en maneras diversas: una de ellas es la noción de que los seres humanos derivan de la explosión de un primer "hombre gigante" ocurrida hace millones de años, aludiendo obviamente a la teoría del <big bang> del origen del universo. Otra asume la forma de los mitos egipcio y griego de una figura cuyos miembros dispersos se recomponen nuevamente (Osiris):

> Desde el comienzo de los antipoemas yo traté de reconstituir ese hombre por un método que podría llamarse método de regresión histórica. Lo que me pasaba a mí era más o menos lo siguiente: el pensamiento actual (el pensamiento del año 38) me parecía que olía a pescado podrido; algo no marchaba, estaba mal eso. Entonces había que retroceder para ver en qué momento estuvo fresco ese pescado.[83]

Parte del proceso incluye la destrucción de las falsas promesas de la modernidad. En lugar de reemplazar las creencias mágicas por un control mayor sobre el ambiente, se ha producido un nuevo mundo de ídolos. No se plantea la necesidad entonces de una resacralización de la vida, tal como Octavio Paz propuso en sus poemas de 1950. Pero hay también consecuencias para el lenguaje. "Los vicios del mundo moderno" es un ejemplo que muestra muy bien algo que ha venido ocurriendo en todo el libro: un proceso de desintoxicación del lenguaje. Este es, si se quiere, el único programa que Parra propone: la desintoxicación verbal. El resultado no es ningún hablar común y corriente sino un abismo sin elementos a los que aferrarse, sin justificaciones ni coartadas. En lugar de frases rimbombantes, atestadas de referencias y connotaciones (el ejemplo podría ser ciertos textos de Neruda), Parra propone el despojo del lenguaje, chupar una costilla, no con un espíritu de bajeza y resentimiento sino de aceptación y felicidad.

Las consecuencias plenas de esta propuesta se plasman en los libros subsiguientes, donde la cosmogonía se ha tornado innecesaria. No se trata de un esquema mítico que funciona otorgando a los poemas un significado y coherencia generales, sino más de una mitología provisional. El poema clave es aquí "Soliloquio del individuo", que cierra el libro. En la medida que plantea una Historia esencialista que es una narración de la existencia humana en el mundo en tanto algo

que siempre ha estado y estará, "Soliloquio" ingresa en el terreno de lo mítico. Pero al evitar el lenguaje mítico y rechazar cualquier idea que pudiera otorgar un significado a la existencia, el poema vacía al mito desde adentro.

En la crítica de Bataille a la religión está la noción de que identificarse "con la totalidad del universo" mantiene a una persona "dormida" en el sentido de que "no morirá nunca".[84] El poema de Parra explora los ámbitos de los orígenes trascendentes y las metas universales —las acostumbradas dimensiones generalmente religiosas de las cosmogonías— para desmantelarlos. El hablante es el hombre prehistórico pero en lugar de adorar la naturaleza y transformarla en dioses/símbolos, está ocupado en sobrevivir: "Primero viví en una roca /(Allí grabé algunas figuras). / Luego busqué un lugar más apropiado. / [...] Primero tuve que procurarme alimentos, /buscar peces, pájaros, buscar leña, / (Ya me preocuparía de los demás asuntos)." (53)

El "héroe" de Parra es alguien que simplemente se encuentra a sí mismo allí. No hay creador, ni esquema cósmico, ni significado oculto que lo haga parte de alguna cosa. Muchas cosmogonías utilizan al huevo como símbolo del origen del universo. Todo se desarrolla a partir de aquí a través de un drama de prefiguraciones sagradas (y también frecuentemente de interferencias diabólicas con el plan divino). En los cuentos de los años '40, Borges juega un poco con estos mismos motivos como una forma de cuestionar, entre otros, la fe de Occidente en un historia providencial. Como dispositivo clave, Parra usa la figura de la ameba en lugar de una piedra o de otro elemento que intente connotar un origen permanente. Esto ocurre en el contexto de su preocupación por la construcción de la imagen del antes y el después del ahora, que incluye el habla. A pesar de la postura antiépica de sus poemas, Parra comparte con Huidobro, Neruda y Zurita aquella preocupación fundamental presente en la poesía chilena: "nosotros hemos sido expulsados del paraíso y queremos retornar a ese paraíso, y parece que la manera de retornar es precisamente reconstruyendo nuestra imagen inicial. El poeta anda buscando la casa para el hombre actual, que está a la intemperie."[85] El (anti)héroe de "Soliloquio" está preocupado en procurar una morada. Pero, ¿de dónde extrae estas ideas? ¿Es que está en deuda con algo que ha recibido, anterior a él? El esquema de Parra desecha esta idea de la deuda hacia algo previo:

> Llegué hasta el hombre de las cavernas, pero todavía no entendía bien la cosa. Y dije, bueno, hay que retroceder más aún, y en esta regresión llegué a la célula, a la célula viva. Me dije que más atrás no podía ir: si descompongo la célula, desaparece la vida. Me pareció que ese era el ladrillo fundamental

de la vida. Me pregunté: ¿qué puedo decir yo realmente de lo que pueda responder? Bueno, que el hombre es una ameba que se nutre de lo que encuentra a su paso, y entonces hice esta formulación: el hombre es una ameba gigante que se nutre de lo que encuentra a su paso. Y me pareció que esa frase respiraba, que esa frase vibraba.[86]

Las características básicas de la ameba son su habilidad para extraer nutrientes del exterior a través de su membrana, sin usar órganos especializados, y su capacidad para reproducirse a través de una división infinita, o, dicho de otro modo, su capacidad de no morir nunca. Así, análogamente para los seres humanos, no posee esencia que prefigure su destino ni creador a quien obedecer o desobedecer: tan sólo un abrirse infinito. Incompatible con una finalidad cósmica o con sus equivalentes científicos (selección natural, por ejemplo), el dispositivo es una membrana porosa, sin límites fijos, capaz de atraer hacia el interno todos los elementos externos, lo que desacredita cualquier definición esencial y permanente de "Hombre" y "naturaleza humana".

Reviste una cierta relevancia el aspecto matemático de la situación. El círculo es aquella figura que los matemáticos han considerado perfectamente cerrada, aquella cuya contención resulta absolutamente impenetrable. Tal como escribe G. Spencer Brown:

> The skin of a living organism cuts off an outside from an inside. So does the circumference of a circle in a plane. By tracing the way we represent such a severance, we can begin to reconstruct, with an accuracy and coverage that appear almost uncanny, the basic forms underlying linguistic, mathematical, physical, and biological science.
>
> (La piel de un organismo viviente separa tajantemente el adentro del afuera, de la misma forma que lo hace la circunferencia de un círculo en el plano. Al rastrear la manera en que esa ruptura se representa estamos ante la posibilidad de reconstruir, con una precisión y cobertura casi increíbles, las formas que constituyen el sustrato básico de la lingüística, las matemáticas, la física y la biología).[87]

Este límite no-poroso deviene entonces un origen místico, anterior a toda experiencia: "mathematics, in common with other art forms, can lead us beyond ordinary existence, and can show us something of the structure in which all creation hangs together" (las matemáticas, al igual que otras formas de arte, pueden guiarnos más allá de la existencia ordinaria, y mostrarnos algo de la estructura en que todo lo creado se aglutina). El significado surge sólo a partir del círculo, de acuerdo a Spencer Brown:

...a distinction is drawn by arranging a boundary with separate sides so that a point on one side cannot reach the other side without crossing the boundary. For example, in a plane space a circle drawns a distinction. Once a distinction is drawn, the spaces, states or contents on each side of the boundaries, being distinct, can be indicated.
...(una distinción se instaura a partir de un límite que separa los lados, de manera tal que un punto situado en uno de los lados no puede alcanzar el otro sin antes atravesar aquel límite. Por ejemplo, un círculo traza una separación en un espacio plano. Luego que la distinción se instaura, entonces pueden ser indicados los espacios, estados o contenidos de cada lado del límite).[88]

Pero semejante empleo del círculo elimina el tiempo y no deja residuo. La ameba según la entiende Parra no posee tal perfecta introversión. Por el contrario, el exterior está penetrando siempre en ella. En lugar del halo de la contención perfecta, que se traduce rápidamente en obsesión, la figura de la ameba propone un intercambio permanente e impredecible con el mundo. Del mismo modo, en lugar de poner un círculo en torno al poema —como ciertos críticos hacen— al decir que es "acerca" de algo, el poema-ameba invita a una consideración acerca de los efectos negativos de aquella acción limitante. Según lo expresa Parra en un poema de sus últimas antologías, "TODO/ES POESIA/menos la poesía."[89] Hay algunas impresionantes similaridades con la posterior crítica de Derrida —quien escribe un década más tarde— al estructuralismo. Sin embargo, el método de Parra para lograr una escritura y lectura des-centradas pone los pies más sobre la tierra sin por ello dejar de ser radical.

Todo esto trae consecuencias para la forma de expresión del poema. Este comienza con la declaración "Yo soy el individuo", fuerte afirmación de identidad, siendo el pronunciamiento "Yo soy" un acto de autoridad arquetípico de reyes, sacerdotes, dictadores y demás. La sentencia se repite diez y ocho veces. Pero en lugar de producir una prolongación de la creencia que otorga seguridad, la repetición corroe la creencia, y en lugar de ofrecer los límites seguros de una identidad, el efecto es de un vacío cada vez mayor —esto es, una porosidad permeable a lo externo. En lugar del yo como centro o valor —problemática esencial del pensamiento occidental moderno—, cuanto más el hablante repite "Yo soy el individuo", menor es su capacidad de justificación o explicación de algo.

Si para liberales y neoliberales el individuo es la meta del desarrollo social —como en la famosa declaración de M. Thatcher de que no hay sociedad, sino sólo individuos—, Parra subvierte su discurso al parodiar la idea de que los seres humanos son individuos. La idea de un

individuo que pinta figuras en las paredes de las cavernas no sólo vuelve absurdo el individualismo sino que también borra el aura de origen que se pega a las cavernas. La parodia es doble: de metas y comienzos. Y la idea de que sucesión implica propósito, resulta dada vuelta en el momento que el hablante, habiendo agotado la posibilidad de hallar un propósito en lo nuevo, piensa que volver atrás, "De atrás para adelante grabar/El mundo al revés", podría ser mejor, termina concluyendo "Pero no: la vida no tiene sentido." (56) En lugar de un Sujeto Histórico trascendente, capaz de dar sentido a las cosas por medio de una auto-declaración, este "individuo" no está movido por propósitos superiores; lo único que lo mueve luego de que las necesidades de supervivencia son colmadas, es el aburrimiento que sería, como ya lo dijo William Burroughs, el grado cero del deseo.

El poema continúa pero como una narración sin proceso. No hay desarrollo ni acumulación. Si el "antes" y el "después" constituyen las bases elementales del significado en la narración, tal como sugiere Roland Barthes,[90] aquí carecen de operatividad, produciendo como resultado lo que podría llamarse un grado cero de la narración y por consiguiente de la historia, puesto que ésta se nutre de la anterior. Muchas cosas suceden pero no hay un segundo nivel de significación sino tan sólo eventos y objetos inmediatos. No hay énfasis retórico, ni apelación alguna a un orden simbólico. Pero si la última consecuencia de la cosmogonía anarquista de Parra es una herencia cero, ésta se revela por supuesto imposible, no menos debido a que un idioma no-heredado resulta también imposible. El poema se presenta como acción desbaratante y reveladora interpuesta contra determinadas herencias: por ejemplo, contra el discurso autoritario y la mitología, que en sí misma es una sacralización de lo heredado.

El propósito del poema y de toda la obra de Parra podría ser definido de limpieza de las legitimaciones pre-fromuladas que se manifiestan en el escribir, el leer, el oír y el hablar y que impiden la percepción de lo que realmente ocurre en el idioma. Entre estas legitimaciones la fundamental es tal vez la noción de que sin el supuesto previo de que hablante y oyente habitan un mundo de causas y efectos es imposible la toma de sentido. La anti-cosmogonía de Parra es una invitación al afuera, fuera de todo lenguaje que no sea el discurrir poroso del habla. En este sentido, desafía la semiótica —aún antes que se impusiera su moda— en el hecho de que ésta presume que todo lo que posee un significado pueder ser decodificado si consigue hallarse el marco correcto. Hay una energía en Parra que busca eludir todo intento de marco. La clave para la transformación del escritor y

del lector por el poema es la posibilidad de que todo entre en él. Finalmente, las intersecciones operantes en *Poemas y antipoemas*, entre matemáticas, cosmología y análisis social del lenguaje tuvieron resultados de largo aliento, y sus efectos han sido fundamentales para la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo.

7. Carmen Ollé: mirar y oír

Representación e imaginación

Durante los últimos quince años, ha aumentado notablemente la cantidad de poesía escrita por mujeres publicada en el Perú. Un libro de entrevistas con poetas peruanas puede servir como índice de este fenómeno, tanto por el marco interpretativo manejado por el entrevistador como por el rechazo de ese marco por parte de las poetas. El título, *Las poetas se desnudan*, indica una relegación de la poesía escrita por mujeres a las zonas del erotismo y la confesión íntima sin dejar lugar para la esfera pública, para las ideas, ni —tal vez lo más importante— para la invención de formas poéticas. Lo que importa son los temas y éstos, según la Introducción, consisten en la confesión de lo previamente oculto: "sólo a partir de la década del setenta y la del ochenta se dará una verdadera revolución estética con el surgimiento de jóvenes poetas quienes, rompiendo con todos los tabúes, en especial el del sexo, no vacilarán en desnudarse para reverlarnos los lugares más recónditos de su intimidad [. . .]"[91]

A la pregunta "¿No crees tú, por ejemplo, que reivindicarse coma poeta femenina, sea una manera de reivindicarse en tanto que mujer?", contesta Magdalena Chocano: "No. Porque creo que si uno quiere luchar por sus derechos como mujer no lo va a hacer a través de la poesía. No es la manera eficaz."[92] Luego añade que está completamente de acuerdo con la lucha por "una igualdad, una libertad, una democracia en este país que es un país realmente autoritario y represivo hasta en nuestras actitudes cotidianas." Este intercambio revela lo difícil de rechazar aquella definición temática de *poesía femenina* sin invitar el tilde de reaccionario. Se trata de una conversación que se repite cuando se habla de las poetas peruanas.

Carmen Ollé, de manera semejante, rechaza las definiciones corrientes. En un momento, se le pregunta: "¿Cómo explicas tú, justamente, que en *Noches de adrenalina* que es tu primer libro, tenga

tanta importancia lo erótico, y lo erótico tratado en forma, diría, casi clínica?" La palabra "clínica" en este contexto obviamente significa lo opuesto a una confesión seductora de lo íntimo. Ollé contesta dando vuelta a la pregunta y ubicando el erotismo dentro de preocupaciones más amplias que incluyen la autocomprensión como proceso que va más allá de la esfera privada: "Lo erótico es parte de un proceso y análisis de la infancia, de la juventud, del enfrentamiento con la vida, de lamentación sobre la cultura."[93] A la vez critica el término "poesía femenina":

> ...hablar de poesía femenina puede llevarnos a confundir un poco lo que es el proceso. De hecho las mujeres que escribimos ahora, las que recién hemos salido un poco al aire a partir del 80, hablamos de la mujer. Pero es nuestra propia experiencia como mujeres porque no somos hombres. Pero no me parece que haya tanta diferencia entre la poesía hecha por mujeres y la poesía hecha por hombres. Tal vez la particularidad sea que hasta ahora no se habría tomado en cuenta la literatura hecha por mujeres. Por eso nos llama la atención que muchas mujeres escriban ahora, y escriban sobre sí mismas.[94]

Y le parece especialmente injusto la imposición de una lectura programática por parte de los críticos: "Eso me parece terriblemente castrador: que un lector busque un texto porque le dice cosas y no porque le gusta. Es una manera de liquidar en el lector esa capacidad de inocencia para acercarse al texto sin parámetros."[95] Habría que añadir que esa inocencia está comprometida ya por la formación social del lector/interlocutor, tema al que volveremos más adelante. Por ahora baste decir que los problemas de recepción indicados por las conversaciones con Forgues, por ser efectos del campo de la comunicación social, sugieren un punto de partida necesario si se quiere llegar a una inocencia que permitiría que los lectores vieran y oyeran lo que antes se había hecho invisible e inaudible.

La distancia que toma Ollé de una actitud corriente frente a la poesía escrita por mujeres no significa que desestima lo que Elizabeth Vargas llama "la individuación femenina".[96] Afirma que la preocupación central de su poesía es "tal vez la tentativa de plasmar la conciencia de un personaje femenino que sea un ser humano complejo, conflictivo, real".[97] Su libro *Noches de adrenalina*, gracias a un manejo arquitectónico del lenguaje como espacio público, participa en esa reformulación de lo público y lo privado que dentro del femenismo peruano se considera característica del final de la década del '70.[98] Virginia Vargas traza la evolución de las actitudes de una generación determinada de mujeres: después de participar en los grupos de

izquierda de principios de los '70, situación que requería la suspensión de sus experiencias particulares como mujeres, comienzan a interesarse en la teoría del patriarcado, que permite descubrir "no sólo la riqueza y complejidad del mundo privado, de las relaciones personales, sino también las deformaciones del mundo político."[99] Este cambio se acompañaba por otro, que empezó a surgir en las dos décadas anteriores: "La transformación del 'ama de casaí en sujeto social implica, entre otras cosas, formarse como individuo integral: dueño de su presente, responsable de su pasado y constructor de su futuro."[100]

A pesar de no haber militado en ningún partido político, Ollé pertenece a aquella generación de mujeres y ha pasado por un proceso semejante de radicalización. Mientras la transformación de las pobladoras de los barrios marginales fue más dramática, ya que la pauperización que las afecta desde mediados de la década del '70 produjo una situación en la que, para cumplir con sus papeles domésticos tradicionales, tuvieron que entrar en las luchas públicas y crear movimientos sociales nuevos, las mujeres de clase media como Ollé también fueron afectadas por el descubrimiento de que existía una experiencia femenina que rebasaba las divisiones de clase.

Ollé fue, aunque brevemente, integrante del grupo Hora 0, poetas que ubicaron la labor poética dentro de experiencas de la marginación urbana, y fuera de las modalidades lingüísticas de la élite económicamente privilegiada. Pero su obra también se desplaza decisivamente desde un lenguaje que signa una pertenencia social hacia el idioma como materia de intervención creadora. Tal preocupación por el lenguaje como forma y no sólo representación hace que la discusión de su poesía sea un desafío, dada la necesidad de distanciar lo escrito por mujeres de esas lecturas programáticas que condena Ollé y que tienden a afectar aún los debates más interesantes.

En un libro reciente sobre la situación cultural y política de las mujeres en América Latina, escriben las prologuistas: "el corpus de investigaciones sobre las mujeres en América Latina se preocupa poco por la actividad intelectual, literaria, política y pedagógica de las mujeres."[101] Sin embargo, al discutir la contribución del mismo libro al debate, enfocan "los tópicos de los derechos de la mujer, especialmente con relación al estatus civil, la familia, y la participación en la vida literaria" y, con referencia a lo último, el sentido en que las escritoras son "innovadoras en la cultura" en conflicto con "lo inadecuado del espacio tradicional desde el que se les permitía hablar y actuar".[102] Obviamente, se trata de tópicos imprescindibles para cualquier investigación seria del trabajo intelectual y artístico de las mujeres;

sin embargo las propuestas que se manejan tienden a excluir de la producción cultural la invención formal y verbal. Este hábito no es un problema privativo de los estudios del género: se extiende al campo más amplio de la práctica actual en los estudios literarios y culturales. Pero su efecto resulta más grave cuando se trata de lo escrito por mujeres. Si el enfoque primario son las representaciones diferenciales de las mujeres por las mujeres, el peligro está en que se preste poca atención a la invención de nuevas formas artísticas que, en cuanto alteraciones de lo posible, cambian el campo cultural.

Entre las hipótesis que buscan atribuir características estéticas-formales al género, quizás la más importante es la de *écriture fémenine*. Sin embargo, la extensión de las categorías del género a las formas literarias no deja de ser problemática, ya que el resultado incluye no sólo —como muchos han notado— una esencialización de lo femenino, sino también una tendencia a desconectar la escritura de las fuerzas impersonales que la atraviesan. Para decirlo brevemente, la *écriture fémenine* no equivale a los escritos de mujeres situadas social e históricamente;[103] es más, puede impedir la investigación de las formas artísticas en su dimensión de respuestas a experiencias sociales y culturales. En el peor de los casos, sus adherentes escamotean lo impredecible de los experimentos artísticos con una niebla de jerga académica.

Si las formulaciones de las diferencias de género son muy útiles para entrar en las especificidades del lenguaje poético de Ollé —y esto está entre los supuestos de este ensayo— existen en él, sin embargo, otras zonas en que el género deja de ser importante. Éstas no son fáciles de nombrar. El término que hemos preferido es el del "cuerpo productivo", que tiene cierta semejanza con la idea de la "*chora*" que Julia Kristeva utiliza para nombrar lo que es previo a la diferenciación sexual.[104] Kristeva afirma que la "*chora* no es otra cosa que el lugar donde el sujeto se genera y se niega, el lugar donde su unidad se desmorona ante los procesos de cargas y estasis que lo producen":[105] es decir, no el cuerpo representado, simbolizado, sino el cuerpo producido/productivo. Entre las propuestas semejantes que podrían citarse están la idea del cuerpo sin órganos en Deleuze y Guattari (via Artaud),[106] la noción de "jellyfish consciousness" (conciencia de aguasvivas) en la poeta HD,[107] la entrada en la experiencia sin la autoridad de creencia o conocimiento en Bataille,[108] el cuerpo sin huesos de E.A. Westphalen y la anti-metafísica del dolor en César Vallejo.

Cuando se habla de representaciones en el lenguaje, surgen una serie de preguntas: por medio de quién, desde dónde, para quién, en qué medio. Las preguntas tendrían que ser planteadas tanto a críticos como a escritores. En discusiones académicas, los aspectos referenciales y representacionales del lenguaje son frecuentemente interpretados como su primera o única función. Pero referencia y representación como efectos sólo puede haber gracias a la labor dialógica del lenguaje. Esto es porque el sentido surge en un intercambio verbal, en la conversación. No se puede separar el conocimiento de lo que en realidad ocurre sensorial y persuasivamente a nivel del lenguaje entre los que hablan y los que escuchan. Por eso no se puede separar los aspectos sociales e históricos de las acciones verbales y los aspectos poéticos.[109] Si el conocimiento social atraviesa las dimensiones poéticas del lenguaje, entonces lo poético, en el sentido literario, tiene que ver con las intervenciones del lenguaje en la construcción social de la realidad.[110] Si esto se acepta, entonces la literatura ya no es marginal, o considerada como algo secundario para las ciencias sociales.

La representación asume rasgos particulares en la poesía de Carmen Ollé. En ella se mencionan órganos y prácticas sexuales, pero en maneras que van contra lo prohibido, especialmente prohibido para las mujeres en el Perú. Pero hay aquí un asunto de motivación. Interpretar estas maneras como simples contra-representaciones significaría aislar la representación de sus bases en el hablar y el escuchar y las posiciones desde las cuales éstas pueden estar hechas. La osadía de hacer referencia, de representar en maneras que están específicamente prohibidas, es desafiar las normas que determinan qué es permitido decir a las mujeres. ¿Pero es ésta la única motivación? Al utilizar este tipo de dicción, ¿estaría Ollé también haciendo algo más? Este proceso ¿va más allá? Estas son unas preguntas a las que volveré más adelante.

Abordaré la obra de Ollé de la siguiente manera. En primer lugar, haré una presentación de sus materiales —a *grosso modo*, el contexto cultural/histórico del que se ocupa su obra— y luego pasaré a mirar más de cerca las variedades de forma verbal que utiliza y las posibilidades que éstas abren para un lector. Uno de los problemas en esta aproximación es que los materiales dependen de los lenguajes en los que han sido tratados y no deberían ser separados de ellos. Por otro lado, hacer una separación parcial y temporal es realmente una ayuda para, renglón seguido, enfocar el lenguaje.

Pero primero, algunos breves apuntes para situar a Ollé. Pertenece, de cierta manera, a lo que iba a ser conocido como *la generación de los*

setenta en la poesía peruana, a pesar de que no fue incluida en la antología más importante de la obra de aquellos poetas, *Estos 13* (Oviedo 1973). Nació en Lima y vive ahí actualmente. En la década del setenta, vivió varios años en París con su esposo, Enrique Verástegui, un destacado poeta de esa generación, y su pequeña hija. Después del regreso a Lima, ella y Verástegui se separaron. Su primer libro, *Noches de adrenalina,* fue publicado en Lima en 1981. Luego, en 1988, publicó *Todo orgullo humea en la noche*. Su tercer y más reciente libro de poesía —aunque escrito en "prosa"— es *¿Por qué hacen tanto ruido?*, del año 1992. *Noches de adrenalina* fue recientemente traducido y publicado en New York con una introducción de Jean Franco. Hace poco, Ollé publicó una novela y un libro de ensayos sobre poesía en el Perú.

Noches de adrenalina[111] trata particularmente la ubicación en el tiempo y el espacio en términos de una investigación autobiográfica de diferentes épocas (adolescencia y madurez), lugares (Lima y París) y lenguas (español y francés). Una cita de Gaston Bachelard es utilizada para ayudar a enfocar las complejidades de tiempo y espacio:

> Dónde está el peso mayor del estar allí,
> en el estar o en el allí?
> En el allí —que sería preferible llamar
> un aquí— debo buscar primeramente mi ser? (N 11)

Los procesos de memoria y percepción van, por consiguiente, tanto de afuera hacia adentro como de adentro hacia afuera, y son específicos de un sentido del yo o yoes, y específicos de su ubicación en el tiempo y el espacio.

Con la finalidad de dar una idea clara de los componentes del libro, conviene tratar por separado los diferentes tiempos y lugares que están entretejidos en el texto. El libro empieza con la frase "Tener treinta años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardíaco o al vaciado uterino." (N 9) La percepción de los treinta años como un umbral es ampliada en varias manifestaciones acerca del envejecimiento del cuerpo, especialmente como resultado de dar a luz, que encierran un sentido irónico del cuerpo femenino como objeto paradigmático, sumamente compuesto: "La sonrisa de la Monalisa indica el camino del envejecimiento/ detenido por las cremas". (N 20)

Las ubicaciones geográficas y espaciales corresponden a París y Lima. El primero está definido no tanto como herencia cultural (en el sentido de cultura erudita) como por los Champ Elysées o por Mona Lisa que constituyen el "ménage/ delegado a las jóvenes muchachas

del tercer mundo" (N 12), es decir, una yuxtaposición brechtiana de monumentos culturales y las mujeres —de lugares como el Perú— que hacen limpieza. Un aspecto de la vida en París que es mencionado con frecuencia es el de cuidar a un niño pequeño, especialmente el de cambiar pañales. Ser mujer —más precisamente mujer casada— y artista es un tema al que se presta considerable atención en la primera parte del libro donde el escenario parisino predomina. Pero cuando se trata de definir de cuáles artistas son las obras que comprometen la percepción, la lista no es parisina: alguien llamada Evelyne (N 13) (posiblemente la misma pintora holandesa mencionada posteriormente), Sylvia Plath, Diane di Prima, Burroughs, Cézanne, Van Gogh, Warhol.

Lima —en la memoria— son tres amigas de la época universitaria, asociada con el mundo de la militancia política, Avenida Venezuela (barrio obrero), hoteles baratos (incluyendo uno asociado con la pérdida de la virginidad), libros leídos (por ejemplo, *La muerte de la familia* de David Cooper) y el moldear cuerpos en formas deseables y aceptables: "recuerdo mi timidez/ en Lima la belleza es un corsé de acero" (N 21). Una de las secciones consiste en una conversación dramatizada entre varios personajes en un parque situado en un barrio obrero; uno de los temas principales es la apariencia física: "una deformación física nos hace pólvora", dice la *Dama del chiclet.* Y un poco más tarde "La impresión de ser tumbada derramada en una maqueta de plástico". Aquí Lima ya no es un marco para la memoria sino que se torna en un grotesco drama hablado.

Líneas de tensiones culturales y relativas al espacio cruzan el eje del tiempo personal. El ejemplo principal sería el escudriñamiento de las características del placer sexual adulto ("cariños masoquistas" [N 44]) a través del sonrojarse de la madre, la pubertad como tensiones exacerbadas entre pureza y suciedad (N 45), observada y escenografiada bajo la mirada fija de la madre y de los médicos, con todo intento de nostalgia prevenido por la ironía ("después de masturbarme quería llorar de miedo y de vergüenza/ tenía el tic de la señal de la cruz/ las misas de difuntos eran el coro que necesitaba/ la miseria de mi adolescencia" [N 46]).

Estos son algunos de los materiales con que trabaja Ollé, con algunas inevitables referencias a la forma de expresión. El libro es, tal vez, tanto una dramatización de formas del habla como de lugares. Tómese, por ejemplo, uno de los principales temas, la cuestión de mirarse a sí mismo/ser visto. En términos de comunicación, la cuestión de quién está viendo/quién está siendo visto se transforma en quién

habla/quién es el interlocutor a quien se habla y cuáles son sus posiciones. En la contratapa hay una declaración de Ollé, escrita a mano, que incluye lo siguiente: "quiero llegar a mirarme y abolir los complejos y vergüenzas, en la creencia permanente en el valor de las mujeres". La necesidad de mirarse a uno mismo contra la mirada fija del otro (madre, médico y hombre amante, son los principales agentes) es dramatizada varias veces, con el espejo como parte central de la acción. Uno de los temas más complejos que aborda se abre con una meditación sobre el vivir bajo un techo como una iniciación clave a todos los espacios restringidos. Pero, luego de la declaración inicial "Hay que huir de los techos", el poema procede a oponer acciones de huída a la otra necesidad de ser vista o construida en el interior de (las miradas dominantes de) lo social; así pues, "poseer un cuerpo completo" es "una suerte de arquitectura" (N 18) —el cuerpo, reconocido como completo, se vuelve espacio socializado, casa, y, en la medida en que la arquitectura viene a ser una representación ejemplar, el espectáculo tiene una cualidad épica ("epicidad"). Lo completo o lo incompleto del cuerpo se distingue de los efectos cosmetológicos ("ningún maquillador lograría tales efectos"); es más básico porque tiene que ver con volverse sustancial, como en las frases "polvo abstracto", "polvo incontenible". Sin embargo esa suerte de argumento encuentra oposición de parte del cuerpo como el que hace y produce: "Debí volver a casa antes de anochecer pero/ me detuve en un hotel para hacer el amor. /Bella palabra hacer = poiesis / se hace un verso el amor y la caca por algo de juego/ natural/ este hacer no necesita patente". (N 18) La invención creativa, la imaginación —no como *l'imaginaire* de Lacan sino como en Blake, Kant o Lezama Lima (para citar una teoría latinoamericana)— como alternativa al ser vista/reconocida es una tensión muy importante del libro.

En la parte final del poema, el cuerpo incompleto se convierte, inépicamente, en la ausencia de un diente: "La enfermera me da los precios de los dientes/ los dientes han subido —me avisa con firmeza/ [...] Ahora me costaría un ojo de la cara recomponer mi belleza./ Trataré de no reír lo más que pueda". (N 19) Pero la que habla ya está riéndose, silenciosamente, irónicamente. Esto no es, sin embargo, una autodramatización irónica en el estilo de ciertos poetas británicos (por ejemplo, Larkin y sus admiradores) donde se utiliza la ironía para mantener el ego encerrado y a salvo. Se trata de una ironía que surge de la elección de contenerse a sí misma como única manera de sobrevivir y ser escuchada, en una sociedad dada: el costo de vivir bajo un techo. Porque el ser escuchada o leída significa adaptarse a un

interlocutor que ha sido entrenado por la misma sociedad a contar con mujeres que se contienen a sí mismas. Como Ollé escribe en un ensayo sobre mujeres poetas en el Perú:

> La necesidad de la compostura, de no perder los papeles entre la gente de la clase media alta limeña en la década del sesenta, se vuelve evidente [...] El límite es exigente, irreversible, no tolera la desmesura en la mujer. Y es lacerante porque no hay cabida para la desesperación y existe temor al grito, o lo que es más arriesgado: existe temor a que en el lenguaje poético este grito sea panfletario, huachafo, parodia de grito. Por lo tanto la poeta se ironiza a sí misma y es implacable con sus propias debiliades: la angustia, el vacío.
>
> La pasión de la no desesperación se nos muestra mediante el humor negro y la descreencia. Queda la herida, pero no una que excluye el sufrimiento, que es manar, que es dialéctico [. . .][112]

El cuerpo es lacerado no porque sea una realización imperfecta del estereotipo social de lo aceptable, sino porque está siendo cortado, herido, por la imposibilidad de soltar la desesperación. Refiriéndose a la poeta peruana Blanca Varela, Ollé escribe: "Pocas veces se lee un texto lacerante como *Del orden de las cosas*, lacerante en sentido inverso a la pasión, si es posible sentir pasión cuando dejamos de creer en la desesperación."[113] El cuerpo lacerado es el cuerpo productivo, no el representado. Productivo en el sentido de que el ser cortado/estar abierto es también una capacidad de la energía y del sentir (suponemos que esto es lo que Ollé piensa cuando califica la herida de "dialéctica"). Como la poeta norteamericana HD escribe: "El centro de la conciencia es, o bien, el cerebro, o la región del cuerpo que responde al amor." Lo último puede ser visualizado como "situado como un feto en el cuerpo"; mientras que la conciencia centrada en el "reino del intelecto o el cerebro" es algo de que ella se dio cuenta "antes del nacimiento de mi hija."[114] Pero si la pasión es una fuente de invención creativa, ella tiene lugar dentro de limitaciones específicas del lenguaje. Si bien la herida en tanto algo creativo es un movimiento, hay otro, simultáneo, que es el interlocutor (social e históricamente) específico como causa del contenimiento y de la laceración.

El subtítulo del ensayo, "¿Es lacerante la ironía?", podría sugerir que la capacidad para recibir ese tipo de ironía es una característica de la lectura femenina. Ollé, sin embargo, opta por no poner género a la lectura en este caso y, en su lugar, constata que "como lectores no alcanzamos la madurez". Su propia poesía sitúa a sus interlocutores —lectores en la doble posición de ser agentes de la opresión de las mujeres y de padecerla; de esta manera, a los lectores no se les atribuye género pero se les invita a descubrir la construcción del

género a través de ellos mismos como agentes y, al mismo tiempo, como víctimas.

La exigencia de que la mujer sea moldeada, manejable, no es algo que viene de un lugar particular en la sociedad. En el ensayo, Ollé menciona la clase media alta, pero en *Noches* no hay tal particularidad —de lo cual es testigo la voz de la enfermera dental, cuya legitimidad radica en su lugar dentro de una racionalidad social total (techos) y no de un sector social específico. Aquella voz suena expresamente grotesca no porque contraste con otros sociolectos sino por la ironía que se activa en su contra: cuesta demasiado ser completa.

Para la escena en el parque en Lima, Ollé experimenta con un método diferente. Éste consiste en utilizar un estilo de vanguardia (drama grotesco), poniendo a los barrios obreros de Lima como escenario, para probar un lenguaje que sería capaz de expresar la desesperación —la de las mujeres de Lima. El evento dramático principal es el de una mujer que ha matado a su amante de un disparo; los que hablan son mujeres intelectuales, lectoras de Simone de Beauvoir por ejemplo. Su lenguaje es duro, violento, invulnerable, con excepción del momento en que una especie de letanía irrumpe en él, repitiendo la narración del instante en que las madres muestran sangre de la menstruación a su primera hija, como iniciación a ser "mujeres de carne y huesos tan íntegras para hacer el amor" —sólo que todas las sílabas están interrumpidas por un hablar infantil e inseparable de éste: "MUpuJEpeREpeS DEpe CAparRNEpe Ypi HUEpeSOpo [... etc]" (N 34). Los "pa-pe-pis o pos" continúan sonando en la memoria de una de las que hablan (N 5), y no pueden ser separados del contenido de la frase, la incancelable infantilización.

Decir formas expresivas en plural involucra una serie de aspectos diferentes. Analíticamente hablando, pueden ser presentados como sigue:

1. Sociolectos diferentes.
2. La ubicación diferencial de hablantes e interlocutores.
3. Opciones poéticas diferentes como lo narrativo, lo dramático, lo lírico y lo intectual.

Ya me he referido al punto 1 y al 2; y al número 2 volveré brevemente. No es de nuestra competencia ocuparnos en este trabajo del tercer grupo de posibilidades, pero sí merece que hagamos una consideración. Una parte importante del libro consiste en una narrativa autobiográfica. Como una manera de escribir poesía, esta narrativa fue primero explorada en el Perú por la generación de los sesenta y luego más desarrollada por la generación misma de Ollé. Su uso de la

forma dramática remonta a la vanguardia de los años treinta (por ejemplo, César Moro y César Vallejo en el Perú), una conexión que también es evidente en los pasajes líricos (en el sentido de condensados, no-narrativos) de Ollé (p.e. N 30). El modo intelectual no es común en la poesía peruana reciente. Con ello me refiero no sólo a la incorporación de materiales como las citas directas de Bachelard y Bataille, sino también a una continua elaboración de manifestaciones abstractas y analíticas (p.e.: "en cariños masoquistas el sufrimiento es el yugo" [44)]), que actúan como un diagnóstico de las condiciones exploradas y como un cuerpo de pensamiento, un espacio por hacerse. Hay un punto, sin embargo, donde este componente intelectual muestra sus límites. De un pasaje donde considera irónicamente los efectos que tienen los modelos raciales y sociales sobre el erotismo, extraemos las siguientes cuatro líneas:

> disponerse en el viaje a ser asaetada por el viento
> como por la pasión
> todo el que goza es verdadero y sus consecuentes
> silogismos (N 23)

donde el desplazamiento de la pasión como épica (saeta = flecha) hacia la pasión como ironía arranca la energía a una conciencia meramente intelectual y demuestra su tendencia a moverse por sendas ya definidas (silogismos).

Al volver a la cuestión del hablar y escuchar, tal como se expresa en el texto escrito, podría esperarse que las expectativas restrictivas puestas en las mujeres fuesen caracterizadas como si llegaran de un tipo particular de voz, perteneciente a un sector particular de la sociedad —lo cual haría posible una voz opuesta (de la marginada, de la oprimida). Pero esto no ocurre. La expectativa de que las mujeres deban ser contenidas —la razón principal de la ironía— no proviene de la voz de alguna autoridad sino de una previsión que se encuentra en el interior del idioma mismo. Se encuentra en el interior del idioma, no como un conjunto de representaciones —se podría cambiar el vocabulario pero el forzar a la mujer a un contenimiento restrictivo seguiría ocurriendo— sino como órdenes, de las que la fundamental es "quédate en tu lugar". Las órdenes poseen efecto aún sin asumir una forma imperativa en el sentido gramatical. En consecuencia, ni la exigencia de contenimiento, ni la denuncia de éste se sitúa como sociolecto o es confinada a alguna de las formas poéticas de expresión (p.e., la narrativa o la intelectual).

Ollé responde al efecto restrictivo del idioma de dos maneras principales. La primera es con ironía, la cual ya hemos tratado. La segunda consiste en decir "cosas sucias" (N 17) —lo que no debe decirse porque es sucio, impuro, peligroso. Aquí, como mencionamos al principio, las referencias son los genitales femeninos, la menstruación y las prácticas sexuales, incluyendo especialmente las que son tabú. Con ello se pretende, claramente, desafiar la prescripción de hablar y reclamar lo que se niega. Pero también aquí entra la ironía, lacerante, poniendo los límites de lo que es posible reclamar. Con ello, la actitud de Ollé difiere de la de suponer que al decir "la mala palabra" las escritoras emprenden un acto de transgresión eficaz, como si al meramente decir esas palabras se revertieran las fuerzas opresoras que las prohiben a las mujeres.[115] Véanse estas utilizaciones de la palabra *partes:*

> ¿Nuestras partes se cercenan por falta de belleza o de carácter?
> Como antes aún sigo en estado de alerta ante cualquier extraño ante cualquier contacto presintiendo que debo relucir o impresionar con mis lecciones de piano como ahora con mis partes. (N 23)

En el primer caso se trata de *partes íntimas o pudendas,* mientras que en el segundo hay una ambigüedad: ¿*partes* como eufemismo por genitales o *partes* como cualidades, logros? La equivalencia es irónica y nos habla de estar puesta en una situación imposible (desesperada).

Sin embargo, la *suciedad* es también condición del deseo: las curvas y los pliegues de un cuerpo desnudo "¿Qué son sino caracol?" (N 36), que en otras circunstancias ("en una hoja de hortaliza") "nos asquea". La técnica de indagación en la experiencia interior es similar a la de Bataille, cuyos escritos son explorados con cierta extensión en otra parte (N 16-17). En otro momento, se alude a pañales sucios y a los olores que pueden causar repulsión (N 40). Pero esta repulsión es algo que pertenece a la "mente" y la mente es capaz de transformar *lo sucio* en *lo limpio* a través de un cierto tipo de memoria (N 41). Un procesamiento mental de este carácter nos hace olvidar que la *suciedad* puede ser forma de deseo.

De esta manera, la preocupación respecto de lo impuro no está limitada a las definiciones sociales de lo puro o su clasificación por género. *La suciedad* difiere del no ser perfecta, de la forma equivocada; quiebra la certeza/pasividad del que mira las "estampas eróticas" (49). ¿Ofrecerá una manera posible de quebrar otros moldes? Por cierto, la fuente de este sentido de lo impuro no son las certezas de representación social, sino el otro cuerpo, productivo y creativo, de la imaginación,

que se encuentra involucrado cuando "en esta mística de relatar cosas sucias estoy sola/ y afiebrada." (N 17) ¿Va esto más allá de la ironía o es que hay incertidumbre, una posible ironía en la frase "esta mística de relatar cosas sucias"?

Entre sonido y silencio

Si *Noches de adrenalina* se ocupaba de cómo pasar de ser vista a verse a sí misma, *¿Por qué hacen tanto ruido?*[116] trabaja con las dificultades de escuchar y ser escuchada, y el libro entero es una invitación a entrar en maneras de escuchar que van contra las convenciones —del idioma español en el Perú, tal como la mayoría lo ha aprendido a escuchar; y de la poesía peruana, tal como ésta es leída normalmente.

La dificultad de ser escuchado, que surge debido a todos los ruidos que se interponen, incluye la dificultad de escuchar a la vida interior de uno mismo. Si las voces de la madre y de otras autoridades y de un ser amado que es poeta, además de los sonidos de los vecinos y del ruido social en general, interfieren constantemente, entonces los movimientos de la vida interior se distorsionan o son borrados. El siguiente párrafo responde a esa situación, no solamente como un problema existencial sino como una cuestión de poética:

> Deletreo mi espíritu en estas circunstancias: está vacío. Vacío significa lleno de nada. No hay en la naturaleza algo que se parezca a mi espíritu, ni el frío de la niebla, o un árbol sin hojas, pues ellos son paisaje. Mi espíritu no tiene paisajes, ahí nada se siembra, tampoco se marchita. Allí se ha querido instaurar el orden, la limpieza, la disciplina de las cosas que no existen, porque en todo lo que existe hay un bello desorden, una querida suciedad, un olor a algo. Mi imagen no huele ni hace ruido. (PQ 13)

No hay solamente una negativa frente a un organicismo pastoral o romántico sino también una sensación de no haber ninguna resonancia con el mundo de objetos externos. Estar sin ese desorden de objetos que existen para los sentidos, puede involucrar un vaciado o, incluso, la muerte de la imaginación pero no el fin del escribir, "ya que no hay un punto cero que no sea también nodal, esa es la imposibilidad del silencio." (PQ 13) Nodal en física quiere decir una intersección de movimientos astronómicos o de vibraciones de sonidos. De esta manera, el vacío en el sentido que le da Ollé es también siempre algo que está naciendo. Y no lograr resolver lo existencial no es un fracaso artístico; al contrario, no lograr silencio (que sería "terapia") sino, en su lugar,

"sólo el ruido" es la condición de "la gran maña" del arte. El ruido se constituye así como una compleja condición social y espiritual del arte. Y el vaciar la vida interior de lo ya interpretado/simbolizado puede convertirse en un proceso de ascetismo, para escuchar mejor —y no sólo escuchar, ya que un cambio en cualquiera de los sentidos involucra los demás sentidos.

El proceso, y el estilo, nos hace pensar en el poema de César Vallejo, "Voy a hablar de la esperanza", y un rasgo clave de las similitudes es un desmantelamiento del lenguaje del simbolismo, tanto en el sentido literario especializado como en una influencia en el interior de la lengua más amplia, tal como es hablada normalmente. Volveremos luego a este tema.

La dificultad de escuchar y ser escuchado no surge solamente debido al ruido de la sociedad, como en la queja del amado de haber sido atacado por causa de su poesía (PQ 31), sino también porque tanto el lenguaje poético heredado como la lengua más amplia están compenetrados de un conjunto particular de imaginaciones alrededor del deseo que controla no tanto lo que puede ser deseable (el objeto) como la vida interior de la persona que desea. Estos temas son elaborados a través de un doble viaje, por un lado existencial, por otro lado artístico. Ambos están impregnados de la desesperación, y del peligro de quedar entrampado en el pasado. Lo existencial incluye la ruptura dolorosa de una relación, en la cual la dificultad principal es la del amor basado en una imagen idealizada —alimentada en la infancia y la adolescencia—, una imagen que produce pasividad; una sensación de vacío que sigue a la ruptura, perturbada por sueños y recuerdos; una aparición de nuevos deseos, los de la madurez; y una decisión de cerrar deliberadamente la puerta, donde es que, temáticamente, se cierra el libro. El viaje poético pasa a través del simbolismo, influencia formativa de las lecturas de la infancia, expresión y marco de soledad y de la vida interior, hacia una sensación de vacío por un lado y, por otro, la experiencia del mundo material cotidiano, el mundo que el simbolismo y el platonismo excluyen. La etapa final es donde se articulan los valores de una nueva poética que, tomando el cuerpo como forma, son los que hacen posible escribir el libro; para desplegar la innovación artística contra la desesperación y la inercia.

Ollé abandona el método utilizado en *Noches*: describir en *la suciedad* el cuerpo del amor, liberándolo de las representaciones que lo confinan restrictivamente y que, para las mujeres que habían crecido en Lima en los años cincuenta y sesenta, significan un *corsé de*

acero, material y lingüísticamente hablando. El inventar posibles formas de expresión del deseo de una mujer involucra un bosquejo contrastante de Ignacio, el amante-poeta. La confianza de él en la poesía y en una forma particular de expresión de su deseo es una sola: en un punto, se compara con Hölderlin (PQ 22) y, en uno de los más tensos momentos de deterioro de la relación, declara: "quiero y quise y siempre querré que seas como la Nora de Joyce: mi puta." (PQ 78) Ignacio representa aquella otra actitud en la cual la relación entre el deseo y su expresión no es problemática sino confiada, continua. Aparecen dos maneras de escribir, las que también son maneras de escuchar y leer: en la primera, hay un camino ininterrumpido del deseo a la belleza, convirtiéndose en cósmicas, a través de la palabra, las pulsaciones del cuerpo: "Desde el sur me enviaba cartas quejándose de su soledad, amándome como sólo él sabía, como Dante a Beatriz, como Petrarca a Laura." (PQ 65) Ollé no recurre a una fácil despedida y, más de una vez, habla de la belleza de Ignacio pero, como en su ensayo sobre poesía peruana escrita por mujeres, encuentra en la ironía un modo de hacer audible la restricción de lo permitido para las mujeres y sus inscripciones en el idioma. El segundo modo de escribir significa hacer perceptible la "compostura" obligatoria que las mujeres escritoras en el Perú tienen que asumir, la falta de un espacio cualquiera para la "desesperación", puesto que sería recibido como "huachafo" y "panfletario", y la poesía escrita por mujeres sería reducida a ser erótica y lo erótico a ser sexual.[117]

En consecuencia, no se trata de ninguna prestigiosa tradición literaria a recibir en herencia, como lo era el caso de Ignacio (Dante, Petrarca, etc.). La situación de Ollé es totalmente opuesta: que la tradición obstaculiza el ser escuchado y que se trata de encontrar las maneras de romper con ello. De nuevo, la vida y el escribir están íntimamente conectados: "Lo irracional en mí radicaba en que lo poético sólo servía para que me dominaran." (PQ 22) Mientras que Ignacio, quien pretende representar "lo poético", explica ello como acto exclusivo: "Lo irracional en Ignacio era no poder soportar la racionalidad de los otros". (PQ 22)

César Vallejo entra aquí como aliado para una reformulación de la poética. El título de Ollé, *¿Por qué hacen tanto ruido?,* hace recordar "¿Quién hace tanta bulla?", la primera línea del primer poema de *Trilce* de Vallejo, famoso, por lo menos para los críticos, debido a sus renovados intentos para encontrarle una clave interpretativa. El poema de Vallejo une, formalmente, ruido con un exceso de sentidos que no pueden ser controlados, creando un paródico lujo al revés frente

al "luxe, calme et volupté" de Baudelaire. Temáticamente, Vallejo define el ruido en términos de *guano,* excremento, dinero y falta de respeto, enumerando algunos de los factores que estropean la sensación de correspondencias cósmicas en la que descansa la poética simbolista. El resultado es que las vías de interpretación se multiplican y se entorpecen —da fe el diluvio poco servible de ensayos críticos sobre *Trilce.*

El simbolismo ha tenido considerable efecto sobre la poesía peruana del siglo veinte. El lenguaje poético, desde Eguren hasta Sologuren, para mencionar la principal línea de transmisión, ha sido en alto grado simbolista. La decisión de Ollé de romper con esa tradición puede ser comparada con la de Vallejo, pero su método es distinto. En términos de campo semántico, la *bulla* de Vallejo es meramente bulla mientras que el *ruido* de Ollé incluye sonido tanto como bulla: sus ambigüedades imponen con fuerza una entrada entre dualismos de sonido y silencio. La obra de Ollé opta por la calma, una zona que se encuentra entre el sonido y el silencio en la cual las fronteras entre lo que se escucha y lo que no se escucha cambian. Como resultado, el idioma de los peruanos empieza a oirse de otra manera, y lo que fue excluido por el placer del simbolismo comienza a ser escuchado.

La idea de eludir el simbolismo es de lo más explícita cuando, en respuesta a una noche de viento que "se parece a un poema de Nerval, exquisitamente romántico" (PQ 29), ella describe un poema imaginario contrastante: "un poema como una oreja que se corta sin hacer ruido, un simple cartílago que cae a tierra, que no es ningún símbolo sino un simple corte delicado." (PQ 29) Esto es claramente pensado como un antídoto a la atracción a "los poemas misteriosos de todos los simbolistas" (PQ 34; véase también PQ 71), adquirida en la infancia.

Pero el método en sí mismo es menos deliberado que aquel imaginario poema. Cuenta con un vaciar el espacio del escribir de tal manera que la resonancia y el eco entre una cosa y otra, o entre "mi espíritu" y el mundo, sean minimizados. Contra el lujo de Baudelaire y Nerval, se despliegan el ascetismo y la disciplina de la imaginación. Sin embargo, el asunto no es solamente literario: allí se encuentra también la cuestión de las intensidades heredadas de una infancia católica y, como poeta, el qué hacer con ellas. Una opción es la acción terapéutica de "limpieza" explorada por Rodolfo Hinostroza —Ollé toma la palabra del título de su libro, *Aprendizaje de limpieza,* a la vez una obra en prosa escrita por un poeta.[118] Su desventaja es que, someterse al vaciado violento y programático de lo simbólico, por

medio del psicoanálisis lacaniano, puede producir —la frase es de Ollé— la muerte de la imaginación.

Otro aspecto del método de Ollé es la decisión de dar entrada en su escritura a lo ordinario y lo práctico, las dificultades no resueltas en la vida y el trabajo de todos los días, lo cual es excluído por la pureza de Ignacio (ella lee en las cartas de Ignacio desde su "exilio" en el sur un ir hacia "un encuentro definitivo con Dios" [PQ 87]). Sin embargo, incluir lo no-poético no significa en sí mismo la transformación. Una de las limitaciones de los discursos críticos que comenzaron a proliferar en el Perú y otras partes, al final de los años sesenta y a inicios de los setenta, era la idea que la poesía tenía que ser anti-elitista y abordar la vida cotidiana: el equivalente en la poética del populismo en la política. A lo que esto no tiene una respuesta es a la necesidad de creación de nuevas formas. En un párrafo crucial, Ollé escribe:

> Me sofoca la cultura, la vitalidad que viene envuelta en esa pócima, es como recogerme en un paisaje en el que no puedo nutrirme de sol o echarme blandamente en el pasto. O como mi desnudo rollizo que no es pictórico sino vacilante ante el espejo.
>
> Me sofoca que nada suceda hoy y luego escribir esa experiencia de que nada suceda hoy, ver cómo algo existe en ese pedazo de tiempo en el que nada sucede, sólo porque lo observo por un retrovisor. Estoy viviendo a través de lo que leo.
>
> Siento la angustia de acercarme a la hoja en la máquina de escribir y sorprender la imagen que no aflora. Todo lo hace la fantasía, pero mi imaginación es como un cuchillo sin filo, corta a dentelladas trozos de realidad porque algo la impulsa desde su bloqueo.
>
> Es imposibe no decir nada. Me observa, se sienta a mi lado y ve cómo no puedo hilvanar sino frases cortas [....] (PQ 37)

Una serie de dificultades se combinan: el bloqueo de la escritora, la mirada fija de Ignacio y el peso del lenguaje y las formas de percepción heredados. "Beber no es ningún símbolo", como escribe una noche después de la partida de Ignacio. (PQ 84) Pero el modo de Ollé, sí, requiere el cuestionamiento de las idealizaciones de la infancia y sus consecuencias artísticas. Sobre éstas, utiliza repetidamente la palabra platonismo. El diagnóstico incluye una lista de hombres capaces de despertar "mi capacidad de entregarme a una imagen [...] cuando era adolescente", entre ellos no solamente "el cura alemán" sino también, con algo de ironía, "el pintor de la casa, el albañil de al lado". (PQ 78) Esta interferencia del "alter ego" en el amor se ha convertido, en la relación con Ignacio, en "un rabioso masoquismo platónico por la imagen que él proyectaba en mi fantasía". En oposición a la

trascendentalización del deseo en figuras idealizadas, en imágenes sintéticas exclusivas, Ollé expone "mi puterío platónico" —una frase bastante irónica, tomando en cuenta el sentido usual, puritano, del "amor platónico". (PQ 78)

Pero el platonismo no es solamente un asunto autobiográfico, es también una carga de la poesía simbólica. Como escribe James Higgins en su ensayo sobre Martín Adán, una figura clave en la tradición simbolista peruana, "vivir exiliado en el mundo", destino del alma en la tradición neo-platónica, se convierte, en los poemas de Adán, en una condición del poeta en el Perú.[119] Sin embargo, Adán no era un neo-platonista de una manera simple, sin problemas; su escritura decreta una batalla entre el mundo ideal del neoplatonismo y el ambiente real del Perú del siglo veinte, entre "perfección ideal" y "dimensión sensible", como lo señala Edmundo Bendezú.[120] El libro de Ollé tampoco es un simple acto de arrojar de borda los valores platónicos, sino una decisión de separarlos de la inercia y de la sumisión a una tradición. Uno de los momentos más fuertes (conmovedores) es cuando una inundación de deseo de hacer el amor con Ignacio abre los sentidos a la belleza del mundo material de una calle de Lima ("Cualquier cosa alentaba mis sentidos. La lozanía de los escolares con sus medias remangadas, luciendo en sus dedos sortijas de plásticos multicolores." [PQ 69]) La renuncia a "ese sueño" —porque Ignacio se ha ido— no destruye la capacidad de sensibilidad frente a lo real, ni la convierte en nostalgia. Lo que se ha ganado es la comprensión del proceso —lo cual hace este libro más diferente aún de una autobiografía confesante— y, como resultado, el platonismo pasa por una "descomposición": "pensaba en su belleza que exaltaba también la del mundo material." (PQ 69)

Aquellas bellezas se trastocan en la belleza de la comprehensión práctica, un recurso contra la capacidad de seducción del platonismo —el peligro de ahogarse en "la cabeza de miel de Platón", para citar a Melville.[121] Esta comprensión es llevada a motivar la lectura del "Byzantium" de Yeats, que es utilizado como modelo del simbolismo y la lucha con el platonismo. Ollé menciona particularmente la primera línea de Yeats en la cual "imágenes no purificadas" ("unpurged images") realizan su tránsito a la noche para convertirse en artefactos inalterables. Si Yeats señala la distancia entre lo platónico y las "complejidades humanas" y se mueve dentro de esa tensión, Ollé encuentra que comprender el poema de Yeats, encontrar una forma a su propia experiencia y preservar la capacidad para moverse (imaginado como un juego de ajedrez), convergen: "para comprender 'Bizancio',

para contenerme en lo que amo y no amo y desaparece" (PQ 85), "una ruta" tiene que ser hallada, una que también sirva para enfrentar la reina enemiga, la pieza más enérgica.

Las decisiones formales del *¿Por qué?* consisten en una elección de jugadas. La ruta es hacia "lo desconocido", lo nuevo (PQ 85), pero depende más de demorarse en la experiencia que de imponerle una resolución voluntarista, la cual incluiría lo platónico o lo terapéutico. Hay una elección del contenimiento como opuesto a la confesión o a la autolegitimación, con una ausencia extraordinaria del ego como resultado. Hay una elección de la lentitud como opuesta a la lírica de síntesis veloz, y de la calma, permitiendo que se escuchen los verdaderos pasos del sentir interior. Hay una elección de movimiento como opuesto al lujo de la sensualidad replegada sobre sí misma; la "lozanía" de los niños escolares, a pesar de su cercanía semántica a *lujo,* no es lujo sino sensibilidad. La escritura avanza sin depositar una línea de lógica que señale o excluya desvíos de sí misma. Esto es su abertura, su no exclusividad. La transición de un enfoque a otro no es una secuencia en el tiempo. Ollé misma califica este género de híbrido (PQ 51). Las oraciones largas son logros de responsabilidad por un proceso existencial/artístico y en tal sentido bastante diferente del "instante poético" trascendental de Octavio Paz; como escribe Ollé, no sin ironía: "Me leía a Octavio Paz: 'Piedra del [sic] sol'. Me leía expresamente un pasaje sobre los amantes. Cómo quisiera aún ser esa mujer." (PQ 34)

8. El espacio americano en la obra de Raúl Zurita

De acuerdo a lo que se da en llamar la "transitología" —una especie de "teología" de la transición democrática—, el trámite de transición democrática que Pinochet llevó a cabo en Chile luego de 16 años en el poder, no incluía en su agenda las cuestiones de la tortura y la desaparición de personas. Para ellos, eso se debe a que las violaciones de derechos humanos acaecidas durante esos años sólo afectaron a una pequeña minoría de la población. Una cierta lógica se puede detectar en esta postura, lógica que habría que defenir con la máxima claridad: si la violencia no precisa ser recordada es porque ella sólo continúa afectando a aquellos pocos a quienes ha tocado; la violencia no penetró la entera sociedad chilena, no forma parte de estructuras sociales de largo plazo como la historia y la cultura, no es ni necesita ser recordada colectivamente. Por cuanto a esto se refiere, la transitología, en tanto especialidad nueva en la gestión del control social, ejemplifica

la esterilidad sin precedentes del capitalismo de fines de siglo. Para Raúl Zurita, cualquier regeneración/recuperación será posible sólo si el dolor nacido de la reciente experiencia chilena es purgado.

El dolor y el sentido de la historia emergente de violaciones intolerables de los derechos humanos no comienzan 1973 y afectan a más de una pequeña porción de la población chilena: "fuera de nuestros desaparecidos modernos, toda esta historia es de desaparecidos, de tipos que no han sido enterrados, de pueblos, de culturas que no han tenido ese derecho. Todos ellos penan permanentemente en el eje de la lengua."[122] Esta afirmación viene a colación para reforzar la amplitud y necesariedad del proyecto que Zurita intenta llevar a cabo. La exclusión del paraíso entendida en su proyección más amplia posible, como acción contraria al sufrimiento, el desperdicio y la muerte innecesarios, permite ampliar la noción católica de tormento de las almas en el purgatorio, a través de los sentidos de "rondar" y "dolor" contenidos en la concepción popular del *penar*. El área así definida, que incluye la necesidad de ritos de sepultura y reconciliación, continúa siendo una simiente —muchas veces ignorada— en la tradición literaria latinoamericana que comprende desde las reacciones a la Conquista plasmadas en la poesía y drama Nahuátl, Maya y Quechua, hasta los trabajos de Rulfo, Neruda y José María Arguedas, para nombrar sólo a sus representantes más obvios. Para Zurita, como para los autores citados, una parte importante del trabajo a realizar es en el ámbito del idioma.

Uno de los rasgos que distingue a Zurita dentro de esta tradición es el uso intensivo y múltiple de dos elementos: la tierra y el paisaje; y, en un sentido más amplio, del espacio, que incluiría el espacio cosmológico y el espacio social como vectores principales de intervención en el idioma y la cultura. La declaración "Pero mi amor ha quedado pegado en las rocas, el mar y las montañas" pueder ser tomada como una formulación básica a este respecto. El amor, en contraposición a la violación, se convierte en una constante en tanto rasgo de la tierra, el más permanente de los espacios. El proceso, que involucra emoción, percepción, lenguaje y paisaje, deviene complejo y necesita ser entendido en su relación con lo que hay de específicamente americano en el tratamiento del espacio que realiza Zurita. Esta americaneidad incluye una primacía ontológica en la que el espacio no es el ámbito del suceso sino el suceso en sí mismo; la tierra como expresión de la esperanza social (democracia, amor, paraíso) y el paisaje como expresión de la emoción. Estas características, que tienen que ver con la tierra en tanto espacio relativamente no-codificado y con la ciudad como

espacio aún pasible de ser invadido por la naturaleza, podrían ser contrastadas con la más estable tríada que en la tradición europea se establece en torno a ciudad, jardín y desierto. Las técnicas poéticas que Zurita emplea con relación a este material incluyen el recurso a la metáfora antropomórfica de la tierra, característica que emerge casi automática en el habla común y hasta en la descripción geográfica, como cuando se habla de los "rasgos" de un paisaje cual se tratara de un rostro humano. Pero en él observamos también un recurso menos común, donde la tierra es tratada casi literalmente como un rostro, más que como algo que representa uno. El espacio no-humano no es usado entonces como algo a ser humanizado sino como una superficie sobre la cual los signos se inscriben, es decir, se constituyen o reconocen. De esta manera se ponen en el mismo plano escritura, habla, piel, tierra y cielo, en una relocalización radical que rompe con la poética espacial heredada (*modernista* o *vanguardista*) y hace de la de Zurita una obra de fines de siglo XX.

La frase "pegado en las rocas, el mar y las montañas" aparece en *Canto a su amor desaparecido*, libro que Zurita publicara en 1987 como respuesta a una experiencia —que incluye la personal— de encarcelamiento y tortura, pero también con el objeto de alcanzar, superada esta experiencia, un sentido de amor como permanencia más allá de la muerte. La noción del rol cosmológico del amor se observa en el uso deliberado del Dante como un modelo, evidente en los títulos mismos de los libros y en una multitud de citas y referencias al texto. Pero también encontramos huellas de una tradición latinoamericana que tiene a Neruda y Martí como sus figuras clave: Neruda, en la permanencia de la palabra y la piedra como una continuidad que, a través del amor, se opone a una historia genocida; Martí, en la fundición de amor y lugar como bases indispensables para una auténtica identidad americana. Para Martí, la unión de amor y lugar en un determinado momento y circunstancia era la única base para que "yo" y "nación" devinieran universales, noción expresada en dos versos que Zurita cita con algunos cambios: "Yo vengo de todas partes,/ y hacia todas partes voy" pertenenciente a los *Versos sencillos* de Martí se transforma en Zurita en "yo vengo de muchos lugares"[123] y se yuxtapone a "De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer al pasto. /Y luego con él golpearon a mis amigos" y a "Mira tiene un buen cul", muestra de la violencia erótica de los militares en su misión de limpiar la nación.

La frase "pegado en las rocas, el mar y las montañas", complemento gramatical de "mi amor", se oye primero como "pegado *a* las rocas... "

(C 12, las bastardillas son mías); el cambio de la preposición hace múltiple la relación espacial: hay tanto [un sentido de] adhesión a la superficie de la tierra —"ha quedado adherido en las rocas" (C 13)— como un cierto grado de penetración o incrustación de aquella superficie que culmina en su marca por el amor.[124] La indefinición preposicional es típica de una variabilidad constante en la localización en la obra de Zurita, según la cual ningún objeto puede ser ubicado en un solo punto determinado. El efecto obtenido no es la confusión emocional sino una multiplicidad no-Euclideana donde la precisión se halla en el movimiento y no hay sumisión al principio de autoridad del punto sobre la línea. Pero además de esta posibilidad de un cosmos sin astros fijos o constantes, la obra de Zurita incluye también una mapeado de los símbolos cristianos como formas constantes. Su uso del espacio se establece entonces en la intersección de estos dos vectores principales.

En su disquisición sobre la naturaleza como elemento fundacional central en la literatura latinoamericana, Roberto González Echevarría sitúa su análisis en términos de la tierra en tanto aquello que precisa ser codificado —a un nivel legal y más primariamente, a nivel de la escritura— para operar como elemento civilizador. Lo que su ensayo omite es sin embargo la básica distinción de Carl Sauer entre tierra y paisaje: la primera es lo puramente físico y no humano, mientras que el segundo constituye ya la apropiación y marcado de la tierra por las acciones culturales. Sin tal distinción lo humano se encontraría ya en el ámbito de la Naturaleza, con toda la unificación y estabilización que este término involucra, y lo que quedaría fuera es no sólo lo no-humano sino también todas aquellas tradiciones nativas americanas del tiempo-espacio que la razón colonial suprimió con el fin de sustentar el mito del territorio virgen. El hecho de la precedencia de lo no-humano al territorio es una presuposición básica de la poética de *Residencia en la tierra* de Neruda y un rasgo siempre presente en su poesía toda vez que el autor ingresa en el área de lo no-codificado, de lo que no tiene nombre. Es éste el caso de una América "sin nombre todavía" en el primer canto fundacional del *Canto general*, donde el movimiento es ambas direcciones entre lo no-humano y la naturaleza nombrada y territorializada: "Tierra mía sin nombre, sin América, /estambre equinoccial, lanza de púrpura, /tu aroma me trepó por las raíces/ hasta la copa que bebía, hasta la más delgada /palabra aún no nacida de mi boca".[125] El movimiento es entre olor y palabra, entre lo innombrable y lo simbólico, el lenguaje recorriendo una gama que va de lo puramente sensual a lo específicamente simbólico de las tradiciones particulares. También en Zurita la tierra es un área no codificada, surcada por las

pulsaciones del habla y la pasión, y anterior a su organización social. Las diferencias con Neruda son sin duda grandes. La ausencia en Zurita de una sensualidad específica y su aproximación genérica al paisaje conducen a un [estado de] no codificación extremo que permite por lo mismo la posesión extrema por lo simbólico.

La impronta generalizante, como en *rocas, mar, montañas*, es parte de un movimiento deshistorizante que Zurita instala en el tratamiento del paisaje, en el sentido de que la superficie de la tierra tiende a permanecer intocable por los significados derivados de la historia humana y el efecto de la memoria es minimizado. Este desplazamiento de la tierra hacia lo no humano le permite convertirse en una piel más, contenedora del cuerpo y sitio de la percepción, y de esta manera puede ser un espacio no violado en el imaginario. Esto se ve más vívidamente en las inserciones de la piel del rostro de un mestizo en el desierto de Atacama y viceversa, según dice el poema. La relocalización en un plano único está poderosamente reforzada por la mención del acto en que Zurita quemó su propio rostro deliberadamente y su inclusión como marca sobre la tierra-piel, convirtiendo así dicho acto en un signo. Ese movimiento primario de la cosa al signo es un interés recurrente en su obra, y su sentido es de renovación, nueva vida, nueva visión. Esto significa que, otra vez, la historia debe ser des-montada, pero por la fuerza de la herida, el dolor y su conversión en amor —no a través de impuestos programas de amnesia colectiva, como el desierto producido por el "personaje destructor" de Walter Benjamin, o los delirios de violencia jacobina. De aquí que la violencia de Zurita contra sí mismo, su autoeliminación del rostro, precisa ser entendida como una acción resuelta por una persona que ha estado penetrada por la violencia totalitaria a un punto tal que ya es imposible desactivar esa violencia por el análisis. Este acto convierte la violación en una posibilidad de ternura. Quizás pueda ser visto también como un acto de desafío y responsabilidad al poner los extremos en sus propias manos.

Si la tierra es otra piel a la que se adhiere el amor, éste puede ser definido como un continuo erótico y social en el sentido que Whitman da al término adhesivo. La palabra "amor" varía entre los posesivos "mi amor" y "su amor"; este último —tal como aparece en el título— instaura una polisemia al referirlo tanto a un interlocutor —"su" amor— como a una tercera persona —"su" amor—, incluyendo así una referencia múltiple a las madres y otras personas cercanas a los desaparecidos, y también a quienes murieron en cárceles y torturados. Las diferencias entre lo singular y lo plural permanecen pero cada uno

pasa a través del otro en un continuo de amor que inlcuye a los vivos y a los muertos:

Entera su enamorada canté así. Canté el amor:

Fue el tormento, los golpes y en pedazos nos rompimos. Yo alcancé a oírte pero la luz se iba.
Te busqué entre los destrozados,
hablé contigo. Tus restos me miraron y yo te abracé. Todo acabó.
No queda nada. Pero muerta
te amo y nos amamos, aunque
esto nadie pueda entenderlo. (C 11)

Por el amor —en tanto opuesto al sentimiento impuesto—, el *yo* deviene *su* pero singular, de modo tal que la continuación después de la muerte se mueve de la memoria al deseo.

La frase "pegado a las rocas al mar y a las montañas", a través de sus varias repeticiones, enriquece las conexiones entre amor y superficie de la tierra de tal modo que no sólo se transforman éstas en una fuerza opuesta al abuso histórico particular sino que también, y más ampliamente, en una condición primaria para ser en el mundo. Las nociones de redención y salvación, con su programática de una deuda heredada que se debe pagar, son completamente inadecuadas a dicha condición. La necesidad de tal condición surge de una intensidad donde se yuxtaponen violación y ternura:

—Pero todo será nuevo, te digo,
—oh sí lindo chico.
—Claro —dijo el guardia, hay que arrancar el cáncer de raíz,
—oh sí, oh sí,
—El hombro cortado me sangraba y era olor raro la sangre.
—Dando vueltas se ven los dos enormes galpones.
—Marcas de T.N.T., guardias y gruesas alambradas cubren sus vidrios
—rotos
—Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor está pegado a
—las rocas, al mar y a las montañas.
—Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas. (C 13)

En cierto sentido, la tierra es aquel lugar que la tortura no puede penetrar, una superficie que no puede ser marcada. Sin embargo, en la obra de Zurita la tierra no puede considerarse un espacio empírico preexistente, dado con anterioridad. La tierra es en un proceso de

transformación que involucra a la vez un devenir de la persona. Éste último se da a través de cambios vertiginosos de dirección que van de la ternura a la violación y viceversa. La conmoción que provocan se deriva de transiciones repentinas y no anunciadas entre palabras que evocan actos de violación y otros que expresan una actitud abierta a la ternura. Como lectores, nos vemos llevados de extremos de clausura defensiva a extremos de delicada vulnerabilidad. Respecto de la violencia, el riesgo que el poema asume es el de asumir la dimensión erótica de ella, estrategia muy diferente de aquel empleo de la violencia que presupone la pasividad voyeurística del lector, característico de un gran número de escritos sobre la violencia en Chile, Argentina y Perú. Por medio de una contra-erótica Zurita pretende rescatar esa última e indefensa zona de trauma de su invasión por la violencia erótica —propósito no pequeño. El pasaje citado anteriormente continúa con:

—Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
—Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.
Desiertos de amor. (C 14)

La tensión provocada por significados opuestos en la palabra "desiertos" es extrema: por un lado, hay el vacío de la pérdida total. Por otro, hay un sentido opuesto que conduce hacia un discurso utópico-profético acerca de la transformación del desierto en tierra fértil y acerca de la noción de inscripción del amor sobre la tierra, de manera tal que la vaciedad del espacio deviene algo positivo. Otro pasaje que ya hemos citado, donde un brazo que ha sido cercenado se emplea para golpear a otros, continúa con:

—corrí al urinario a vomitar.
—Inmensas praderas se formaban en cada una de las
—arcadas, las nubes rompiendo el cielo y los cerros
—acercándose.

La palabra *arcadas,* con su doble sentido, muestra cómo una violación de la persona por un lado y una transformación de la tierra en paisaje por el otro, concurren para constituir el sitio de la vida interior, sobre la base de una mutualidad de ternura.

Esto otorga el marco para la reconsideración de los sitios de encarcelamiento, tortura y muerte que el poema rastrea: "Canté la canción de los viejos galpones de concreto"; los galpones son también los sitios donde están los nichos para los muertos: "Unos sobre otros

decenas de nichos los llenaban". Con este mapeado se pretende transcribir no sólo una experiencia propia de Chile, personal y colectiva, sino también de todos los países de América que de alguna manera se han constituído a través de experiencias similares. Cada galpón es un país: "En cada uno hay un país, son como niños, están muertos". El cliché de la narrativa patriótica de muertos que expresan la esencia de un territorio nacional —seres humanos sacrificados para crear una identidad nacional— es reemplazado y ampliado con países que devienen personas violadas. Así, la noción misma de territorio es alterada por este nuevo mapeado que traza Zurita. En lugar de un territorio y sus símbolos correspondientes preservados por la violencia hacia los extranjeros y el "enemigo interno", el país de Zurita consiste en uno donde las personas se han convertido en el sitio —forzado— de la violación y el abuso.

El autor establece 30 nichos, distribuidos sobre la página en forma de bloques de 12 líneas cada uno, en dos columnas, cada página conteniendo 6 nichos (C 19-23). Obviamente, ellos pueden ser leídos espacialmente en órdenes diferentes, de la misma manera que lápidas funerarias. También hay 2 mapas-diagramas —mapas del cementerio— , cada uno ocupando una página (pp.24-25). En ellos están incluidos todos los estados latinoamericanos, y también otros "países" como la Isla de Pascua, o regiones que no corresponden a territorios nacionales, como "las hambrientas llanuras chilenas, argentinas, chamarritas y pampas" o "los Andes de los países" (C 22-23). Los "países centrales" (naciones desarrolladas) también tienen su tumba, porque ellos también están marcados, como los demás, por el dolor. El "nicho arauco" es uno de los tantos ejemplos que muestran la discrepancia de la impronta geopolítica de Zurita, que reconoce los derechos indígenas sobre el territorio americano, y los actuales límites nacionales, arbitrarios y coloniales. Los Estados Unidos están incluidos tanto como país en general, como a través de regiones señadas por tradiciones nativas y/o hispánicas, tal como lo que Zurita llama "país Colorado del desierto". Otras de las tumbas-nicho lleva el nombre Canadá: el cementerio es entonces todo un continente por donde cunde por sobre todo una historia de destrucción y violación. El nicho Argentina puede ser tomado para ejemplificar estas narrativas lapidarias:

> **Nicho Argentina. Galpón 13, nave y nicho remitido bajo el país Perú y sobre el país Chile. De tortura en tortura, desaparecimiento y exterminio quedó hueca, como los países nombrados, y la noche no tuvo donde caer ni el día, Amén. País desaparecido del horror tras los cuarteles.**

Desde allí el viento silbó sobre la pampa inexistente y apagándose se vieron las masacradas caras, Amén. Lápida 6. Piel blanca sólo dice.

El nombre Argentina —nombrar es en el poema una prerrogativa presente en los ritos de enterramiento— es primero emplazado según una disposición espacial de *galpones*. Luego es posicionado en un campo geográfico, a través de las preposiciones *bajo* y *sobre*. Este mapeado no se corresponde, sin embargo, con la disposición de los diagramas; hay discontinuidades entre la tierra y los diferentes mapeados de ella: la localización deviene así una función de la "tortura". La temporalidad se supedita de esta manera al espacio. La historia de las dos últimas décadas es expresada a través de un lenguaje condensado que se mueve hacia lo cosmológico. Finalmente, esta historia espacializada implica una visión de más largo aliento que incluye, por ejemplo, la ausencia —genocida— de indígenas en los relatos de la identidad.

Cada nicho es un compuesto de fragmentos que recuerdan el estilo abreviado de un epitafio, resonando con los fragmentos-frases que conforman los otros nichos. El proceso de composición consiste en rápidas transiciones no señalizadas sintácticamente, que se mueven desde la emoción personal a la tierra afuera percibida, a la tierra dentro del *galpón* y luego nuevamente a la tierra afuera, más vasta, continental ahora, hacia los cuarteles militares en el mar y finalmente, a islas (C 23):

Tumba nicho nevado 27 de los países. Creció, creció del amor que tuvo, anota la tumba. Heladas, del amor que tuve subieron las cadenas de picos nevados y fue entonces el penacho blanco que desde el mar se ve. En Galpón y nicho están montañas y mares. El más grande es la altura de las montañas América del Sur y América del Norte. No, son cuarteles rodeados de mar, son las islas rodeadas de mar ay no. No te vas.

Cada espacio deviene a la vez otro y vuelve luego a sí mismo, no por efecto de una circularidad repetitiva sino por la intensificación afectiva y el crecimiento semántico. Lo histórico, lo geográfico, lo cosmológico y la experiencia de la violación son condensados en una superficie única que determina una cierta lectura y escritura. En el nicho llamado Canadá (que nombra a Canadá), blancura y hielo penetran la percepción y la memoria, convirtiéndose en un equivalente de dominación, tortura y genocidio —no su representación—, y el mapa

de la experiencia se convierte en un nicho dentro del mapa continental. Los epitafios de Zurita de tamaño escala, son de alguna manera contrarios al exceso de codificación: reaccionan a la construcción dominante de las identidades nacionales que juegan tan libre y descaradamente con símbolos como el gaucho o la idea del trópico, y los convierte en capital cultural disponible para los regímenes autoritarios.

Las narrativas autoritarias de la colonización y la modernización que han pretendido erradicar toda huella de idolatría y superstición, han sido demolidas con tremenda energía por ciertos escritores latinoamericanos. Uno de estos es Rulfo, que en su novela *Pedro Páramo*, refuerza la idea de que los muertos omitidos en la escritura de la historia son todavía un lugar (como las tradiciones nativas americanas) donde reside la memoria, desafiando así los intentos pragmáticos de amnesia. En *Canto a su amor desaparecido*, los muertos son un lugar permanente por debajo de las antenas de televisión que han ocupado el lugar de "los viejos galpones", los medios intervienen para borrar las huellas, con la diferencia que en la visión de Zurita, las imágenes de la continuidad del amor penetran también las pantallas de televisión. El lugar está aún allí, a pesar de lo que se dice ("esas épocas ya pasaron") y a pesar de los "grandes glaciares" que "vienen a llevarse ahora los restos de nuestro amor" (C 15); el espacio-tiempo de los amantes muertos continúa y descubre una continuación de la tortura que las versiones oficiales pretenden ocultar.

El espacio-tiempo de los nichos no consiste en un espacio determinado por coordenadas fijas a las que se agrega la impronta de un tiempo cronológico. Así, volviendo a la palabra *país*, esta es usada para espacios, territorios, colectividades, experiencias; el lugar de la tortura deviene cementerio, continente, en clara oposición a una noción de cáncer que debe ser extirpado para limpiar el cuerpo social. "En cada nicho hay un país, están allí, son los países sudamericanos": los tres verbos, en sus funciones distributiva, localizadora y ontologizante, hacen del mapeado su propio acontecimiento y no una expresión de lo que ha sido definido en otra parte. En la naturaleza del acontecimiento están incluidos escribir, leer y oír. Si bien los nichos son ellos mismos las letras de una (geo)grafía no obstante presentan signos para ser "anotados" y "señalizados" (C 20). La lectura y la audición ocurren simultáneamente: "Letras, letritas, dice, tumbas del / amor ido dice. Yo te sostuve con mi / mano y lo viste. Países idos dice" (C 17). La clásica relación entre lo escrito y lo hablado, donde lo escrito pretende ser una transcripción de lo hablado, es cuestionada al colocarlos uno a la par de otro.

Además de esta consideración de la inscripción como base del enfoque del lenguaje y del espacio, observamos en Zurita una tendencia a la metáfora. En la entrevista que ya hemos citado el mismo declara:

> Lo que más me conmueve, aunque suene grandilocuente, son las pasiones y la emotividad humana. Siento que estas emociones son tan contrastantes, otras veces son tan abismales, otras veces son tan planas, que la más grande imagen que podemos tener de ellas no se encuentra tanto dentro de nosotros mismos, sino que están en estos espectáculos. Las cordilleras y las playas yo las veo como metáforas de las pasiones humanas y de allí siento su fuerza, lo que me da la dimensión de una cierta grandeza o de una intensidad en esos sentimientos y esas pasiones.[126]

El vector metafórico tiende a fijar la tierra dentro de modos heredados de percepción; alcanza su culminación en *Anteparaíso* donde, en la sección que abre la obra, las playas de Chile asumen los atributos de un Cristo crucificado. Sin embargo, las anteriores palabras de Zurita nos hacen pensar en una fuerza no metafórica en su lenguaje, cual es el interés por un puro flujo de emoción, irrelevante de significado, y con la tierra como sitio y molde de ese flujo, sin movimiento antropomórfico, lo cual separa a Zurita de la herencia romántica. Donde su lenguaje es metafórico se acerca al sentido emblemático que en el Dante asume la naturaleza.

Zurita describe como urbana su actitud hacia el paisaje: "Yo soy un ser urbano, siempre fui un hombre de ciudad y mis contactos con los paisajes fueron muy esporádicos. Es probable que por este hecho de ser alguien tan urbano, los paisajes aparecen aquí como una nostalgia, más que una realidad física donde el hombre aparece inserto en él."[127] Si este espacio vaciado, para el que el término nostalgia resulta inadecuado dada la visión utópica de Zurita, es suceptible de movimientos puramente intensivos, estos estarán a cargo de la combinación poco usual entre multiplidad espacial y polisemia lingüística. Sin embargo, la extrema apertura de método otorga mayor fuerza penetrativa al simbolismo cristiano. Esto es algo que ocurre sobre todo en *Purgatorio* y *Anteparaíso*, que no contienen las consideraciones geopolíticas e históricas de *Canto a su amor desaparecido*.

Anteparaíso utiliza el espacio americano como la superficie para sus signos, en diversas maneras. Se inicia con una serie numerada de secciones que lleva el título "Las playas de Chile", bajo el encabezado más general de "Las utopías". Éstas entretejen el episodio de la llegada de los primeros españoles con emergencias actuales, en una

visión que combina sufrimiento y belleza con palabras claves como *llaga, calvario* e *iluminado, dichoso*. El énfasis de Zurita no está puesto en el aspecto invasivo de este hecho sino en la experiencia de los recién llegados como una conversión en sí misma: "Donde ciegos cada vida palpó a tientas otra vida hasta que/ya no quedasen vidas sino sólo el vacío esplendiéndoles la/Utopía de entre los muertos descarnados tocándose como/ el aire entre nosotros".[128] El sentido de ceguera como preludio a la visión se relaciona con el propio intento del autor de quitarse la vista,[129] para dar mayor fuerza al proyecto de escritura en el cielo, en el que volvía a usar y transformaba los avisos que cuando niño veía escritos en el cielo. Este proyecto fue originalmente planeado para ser llevado a cabo en Chile por aviones de la Fuerza Aérea chilena; en cambio debió realizarse en New York en la zona de los distritos hispanos de la ciudad. Las quince frases, escritas hacia junio de 1982, fueron fotografiadas y así aparecen en el libro. El sujeto de cada una es "mi dios", quizás sea este el más claro intento de establecer constantes en la obra de Zurita. Hay también aquí una búsqueda de trabajar en una escala miguelangelesca, convirtiendo cielo y tierra en grandes esculturas, ambición que comparte con la corriente artística denominada escultura del paisaje.

Otro proyecto que otorga también nuevas dimensiones al acto de hacer signos, tiene que ver con la inscripción de la frase "ni pena ni miedo" en el desierto de Atacama, a una escala que requeriría muchos días de trabajo de los equipos de excavación, y que precisaría ser leído desde el aire o, al menos, de un punto elevado a la distancia.[130] Una de las bases inspiradoras de esto son las denominadas líneas de Nazca en Perú, hundidas en la tierra a escala colosal, dando así la importancia debida a la conversión de la superficie de la tierra en signo. Una vez más, es el primario e inciático acto de entrada en signos lo que llama la atención y ofrece una perspectiva de alivio del pasado y regeneración. La ontología en la obra de Zurita no se basa, como en la tradición griega, en el interés por lo uno y lo multiple (fuego y agua en la primera tradición griega) sino en la tierra y el aire como bases espaciales que posibilitan la percepción y los signos.

Anteparaíso incluye los fértiles valles de Chile y las cumbres de los Andes; también incluye lo que puede denominarse anti-espacios, "hoyos del cielo", descriptos como "blancos",[131] una especie de dimensión revertida que devora la dimensión visible, recordando la noción de agujeros negros. Purgatorio, su primer libro, es también post-einsteniano en sus exploraciones de la espacialidad imaginaria influenciada por la mecánica quántica. No hay en este libro el sentido

de un espacio perspectivo, ni tampoco de una relación sujeto/objeto para controlar las sensaciones. El campo de lo que en él sucede posee características propias: espacios imperceptibles; espacios ocupados todavía por cuerpos de desaparecidos; espacios llenos y vacíos que se suceden sin niguna obstrucción; inercia cero en el sentido de súbitos cambios de lugar y dimensión imposibles bajo las leyes newtonianas del movimiento. En la base de las exploraciones espaciales de Zurita hay por lo tanto un deseo de multilocalización, que se resiste tanto a las simplificaciones del populismo, como al intento fascista de fijar a las personas en ubicaciones únicas dentro de una sociedad rígida.

9. Raúl Zurita: Lenguaje, delirio y la herida social

Muchas son las formas de lo sacro [...]
la divinidad halla el rumbo de lo inesperado
(Eurípides, Las Bacantes*)*

La creación de una sociedad diferente
como una gran obra de arte
(CADA)

As though art were not enough for any
of us to behave to!
(Charles Olson)

La percepción de las posibilidades: la
constante más fuerte del imaginario social
(J.J. Brunner)

En un trabajo sobre la condición de la cultura y la identidad en Chile después del golpe militar de 1973, el sociólogo J.J. Brunner advierte sobre el efecto combinado que el autoritarismo militar y la ideología de mercado han producido:

> El verdadero vaciamiento simbólico-expresivo de la sociedad que producen la operación combinada del mercado y de la represión, dispositivos ambos que operan con un bajo umbral comunicativo pues no requieren (e incluso excluyen) la elaboración intersubjetiva de proyectos colectivos y de reciprocidades organizadas, es llenado en el nuevo orden por la difusión de *'ideologías livianas'*, especialmente a través de la televisión.[132]

La poesía de Raúl Zurita se escribe desde y contra esta situación, y, en la medida en que la descripción de Brunner es reconocible como

experiencia de otros países además de Chile, la obra de Zurita, no obstante ser enfáticamente chilena, puede ser leída como manifestación de una condición más ampliamente compartida.

El período transcurrido entre el golpe de Pinochet y la transición a la democracia en Chile, estuvo caracterizado por una decadencia de la comunicación. Atrapada entre dos regímenes comunicativos —uno que pretendía la prolongación del lenguaje y los valores del anterior gobierno de Unidad Popular (de filiación socialista); otro que buscaba imponer el lenguaje y los valores del gobierno militar (autoritario y neoliberal)—, la sociedad carecía de un sentido de verdad: "No hay una verdad de los hechos, cualesquiera que éstos sean, pues los hechos mismos han sido incorporados a la pugna por definir socialmente la realidad".[133] Con "dos regímenes comunicativos que pugnan por imponerse y por controlar en la sociedad la producción de sentidos, de verdades, de temas públicos, de esquemas de comprensión y de evaluación", el país se convirtió en "una implosión de imágenes, ninguna de las cuales tiene la fuerza suficiente para ordenar un sentido generalizable y compartible". El efecto que ello tuvo fue la separación de las personas, tanto unas de otras como en el interior de ellas. Esta condición donde lo único posible es una conversación trivial, puede ser definida, según Zurita, como una falta de transparencia en el ámbito de la conversación; la conversación deja de ser un lugar de significados pactados (aunque opuestos) y las personas pierden confianza en la palabra hablada.[134] Esta transparencia tiene que ver más con el funcionamiento del lenguaje como sitio de una mutualidad, que con la ausencia de conflicto social; si el régimen militar, al producir una cultura del miedo que introdujo la vigilancia y la censura aún en los intersticios de la vida privada, causó el colapso de esta transparencia, surge entonces la pregunta, implícita en el ensayo de Zurita de 1983: ¿qué había ya en el estado del idioma que permitió que esto sucediera? Es aquí precisamente, en el espacio abierto por esta pregunta, que interviene la obra poética de Zurita. Y lo hace a partir de duraciones históricas más largas y dimensiones del lenguaje menos obvias que las circunscriptas por la batalla de posiciones comunicativas desencadenada en 1973.

Zurita señala que el régimen de Pinochet pretendía hacer imposible el decir algo en su contra:

> En un primer momento se descubre la censura (administrada), impuesta, luego se la internaliza (autocensura) y finalmente pasa a desbordar cualquier estrategia que sobre ella se pueda tener. No se tratará ya de privarse de hablar de algo por temor a un posible castigo (en general los análisis de la censura

paran aquí), sino que hablar, ejercer la lengua, es ya un castigo. Es allí donde el régimen dobla y subvierte su culpabilidad, ella pasa a ser dominio público de modo tal que todos son culpables aunque no se sepa de qué.[135]

No se habla aquí del decir como refutación conceptual del régimen, posible de todos modos, sino que la cuestión reside en otra parte. Una de las estrategias claves del régimen fue el intento por monologizar el lenguaje, convirtiendo a sus interlocutores mismos en mensaje, de manera bastante literal: "en efecto, roto el sistema de conversación el interlocutor cuyo sonido es contestado pasa a ser el mensaje emitido. Interlocutor cuyo sonido es contestado segundo a segundo, seguido, buscado";[136] esto significa que pensamientos aún no dichos, o los sonidos internos que los inician, se encuentran interferidos. Si las palabras tuvieran un significado único, lo por decir podría ser reducido a una esquemática impuesta por el Estado. La vasta paranoia que esta posición implicaba no se correspondía con ninguna contraparanoia colectiva de sus víctimas; por el contrario, éstas eran reclutadas como sus portadoras individuales.

A esta altura vale la pena considerar otro de los proyectos de un lenguaje totalitario capaz de reducir a sus víctimas en nuevos portadores de un significado único y prefijado: la <Newspeak> de Orwell en *1984*. En un apéndice Orwell nos proporciona un comentario de sus principios; ellos consisten en la reducción del vocabulario y la sujeción de la semántica, a través de reglas morfológicas, a un cerrado conjunto de relaciones entre conceptos fijos (tales como que todo es o positivo o negativo). Todas las posibilidades de variación serían extinguidas. Ideada para ser introducida por etapas, su fin último es hacer imposible el pensar en el modo antiguo. Los deseos políticos quedarían permanentemente fijos dentro del horizonte predeterminado de lo posible. Uno de los efectos que se busca alcanzar es eliminar del lenguaje toda memoria del pasado. Con este propósito se altera la morfología de las palabras existentes y se inventa otras nuevas. Sin tener al alcance métodos de ingeniería lingüística semejante, los intentos del régimen chileno por monologizar el lenguaje deben basarse estrictamente en la eliminación del interlocutor, y esto constituyó —según lo apunta Zurita— una de sus debilidades centrales: "el discuso oficial, al eliminar uno de los términos de la cadena enunciativa, el receptor que se ve impedido de ejercer cualquier tipo de respuesta [. . .] provoca una crisis en el interior de la secuencia significativa del lenguaje cuya resultante va a ser la implantación de dos discursos paralelos: el discurso oficializante y el discurso opositor que operará con los mismos términos pero a los cuales se le doblará el sentido."[137]

Uno de esos términos es la palabra *patria*. El discurso oficial pretende poseer enteramente la palabra para sí mismo, cancelando de esa manera la larga historia de experiencias sociales a través de las cuales sus significados cobraron forma. Lo que hace refutable el discurso oficial es justamente la formación histórica de los significados. Las palabras son permeables a esos significados a pesar de los intentos de aislarlas de la memoria. Según Zurita, una persona, al escuchar la palabra *patria* expresada a través de la propaganda oficial militarista, toma consciencia por primera vez de todos los significados que están siendo suprimidos. El idioma resulta dominado por lo no dicho.[138] Una estrategia principal del libro de Zurita *Anteparaíso* es el uso (en su contra) de las palabras del régimen. Pero la labor de renovar el lenguaje contra una situación de paranoia, entropía comunicativa y socialidad destructiva, denota un propósito mucho más grande que el de la simple refutación del régimen de Pinochet. En primer lugar, la acción debe comenzar mucho más atrás. La primera sección del libro titulada *Las utopías* sitúa la llegada de los europeos en siglo XVI conjuntamente con experiencias del siglo XX. En lugar de escribir acerca de las seguridades del yo conquistador y heroico, Zurita realiza una contraépica de cuerpos heridos y yoes desintegrados, que se encuentra más cercana a la narrativa del dolor de Cabeza de Vaca[139] que a las crónicas triunfalistas de Conquistadores usadas en las escuelas y por la propaganda Estatal. El resultado no es una refutación ideológica de la ideología de la Conquista usadas por las dictaduras del siglo XX en contra del enemigo interno,[140] sino un viaje alternativo a través del idioma donde los vectores son el dolor y la ternura, y estos se convierten a su vez en las bases de lo social:

i. Empapado de lágrimas arrojó sus vestimentas al agua
ii. Desnudo lo hubieran visto acurrucarse hecho un ovillo sobre sí tembloroso con las manos cubriéndose el purular de sus heridas
iii. Como un espíritu lo hubieran ustedes visto cómo se abrazó a sí mismo lívido gimiente mientras se le iba esfumando el color del cielo en sus ojos (*A* 42)[141]

Este sitio de dolor, pérdida y disolución, del yo y del mundo, se convierte al mismo tiempo en el lugar de la utopía y la renovación radical. De un cuerpo atravesado por el dolor emerge la utopía:

> Porque la playa nunca se espejearía en sus ojos sino mejor en el derramarse de todas las utopías como un llanto incontenible que se le fuera desprendiendo del

pecho hirviente desgarrado despejando la costa que
Chile entero le vio adorarse en la iluminada de estos sueños (*A* 57)

La extraordinaria conversión del dolor extremo en la capacidad para imaginar un futuro diferente se inscribe en el surgimiento de una aparición de visión luminosa. Las heridas mismas constituyen los lugares donde el mundo penetra el yo, y permitir que el lenguaje de Zurita entre en uno significa pasar a través del mismo proceso. Del dolor y las alteraciones que infringe al cuerpo sensible emerge la luminosidad del mundo y la mirada, en un esplendor de lo visible hecho accesible a "la lavada visión" (*A,* 42-3). *Patria* es el tema clave de la visión renovada: "[...] la patria resplandecía levantándose desde el polvo como una irradiada en las playas de sus ojos relucientes [...]"(*A,*44), parte de aquella renovación mayor de Occidente en utopía y Nuevo Mundo —"[...] un nuevo mundo que les fuera adhiriendo otra luz en sus pupilas [...]" (*A* 56).

La visión extática de Chile como *patria* ocurre dentro de un proceso de lenguaje que opera en manera bien diferente de las ambiciones por una ingeniería lingüística totalitaria. La tierna fragilidad del cuerpo se prolonga en una extrema permeabilidad de las palabras, liberadas a un significado múltiple a través de la reducción de los controles sintácticos y narrativos. No se trata de que el orden narrativo y sintáctico resulten inoperantes —de hecho el texto resulta, en este sentido, bastante convencional— sino que la acción comunicativa no es singular ni unidireccional. Hablantes e interlocutores varían constantemente —los/a ellos, tú/a ti, a nosotros/nos, yo, él— de modo tal que las palabras constituyen siempre un acontecimiento entre interlocutores y no parte de una retórica anterior: no hay orden anterior al acontecer del habla. La total apertura de la comunicación permite que las palabras sean una y otra vez recargadas de sentido, sin límite o subordinación a un discurso. De manera similar, la forma de los versos está dada por el respiro del intercambio oral, en un movimiento que contribuye con un relajamiento de ataduras al efecto de liberación de los órdenes heredados de superioridad o sumisión comunicativa.

El relajamiento de los límites del cuerpo —es decir, su organización y contención en los órdenes sociales— se prolonga en la redefinición de las posibilidades de lo colectivo:

ii. Porque no fueron las playas la Utopía de Chile sino
Usted mismo era las costas que buscaron
enceguecidos como ánimas palpándose entre ellos

iii. Donde ciegos cada vida palpó a tientas otra vida
hasta que ya no quedasen vidas sino sólo el vacío
esplendiéndoles la Utopía de entre los muertos
descarnados tocándose como el aire ante nosotros (*A* 59)

Así como la acción comunicativa carece de un origen único, la emergencia de la luz carece de una única fuente. La experiencia es extática, pero con un sentido más próximo al empleo secular que Heidegger hace de Eckhart (quien ingresa al español por la lectura de San Juan de la Cruz y Santa Teresa) y de otras figuras de la tradición mística, que a la mitología de dioses retornantes que Octavio Paz propone como contrapeso a la modernización social en los años 1950. En Zurita no hay apropiación de lo extático por la religión. En lugar de ello, lo luminoso es lo múltiple en emergencia, un manar pluricéntrico. Ello requiere un previo proceso de lavado, vaciamiento y limpieza, en su momento hecho posible por el dolor y la herida —que no pertenecen a lo sobrenatural sino al acontecer histórico. Con el ingreso del éxtasis en el horizonte de lo socialmente posible, se redefine lo que se entiende por historiografía.

Éxtasis no debe ser confundido con ensueño interior, sobre el que escribe Georges Bataille: "Porque *yo* quedo: todo se escapa si no he podido perderme en la nada; lo que he entrevisto se conduce de nuevo al nivel de los objetos conocidos por mí". Con el éxtasis se suspende el discurso:

> Si sólo accedo a la intensidad simple del movimiento interior, obviamente el discurso sólo se rechaza por un tiempo, en el fondo sigue dominando. Puedo adormilarme en una felicidad rápidamente accesible [. . .] se hace más lenta la cadencia de los proyectos que es el discurso [. . .] Sin embargo, el espíritu orientado hacia el movimiento interior sólo accede al fondo incognoscible de las cosas cuando se olvida completamente de sí y no se satisface con nada, siempre yendo más allá, hacia lo imposible [142]

Las aclaraciones de Bataille vienen a redimensionar las nociones de análisis social de Brunner. Por lo que a Zurita concierne, la refundación de lo social no se produce a través de la ideología sino de una visión extática; es decir, desde un lugar exterior al discurso pero que es factible de elaboración discursiva. La crisis del significado social que ocurre en forma de "vaciamiento simbólico-expresivo" e "implosión de imágenes", se prolonga en una vaciedad más radical, en donde todo se encuentra bajo riesgo. No se trata aquí del caso de una espiritualidad complacida sino del costo de un régimen particular de lo social que se escribe en el cuerpo de los torturados, lesión que se

asume como punto de partida. La última página de *Las utopías* penetra, por un momento, en la experiencia de estar internado por dos meses en la bodega de un buque de carga, junto con otros cientos más:

> Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote
> de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo
> éramos sólo uno
> y que sobreviviríamos
> porque es el Universo entero el que sobrevive
> Sólo fue un instante [...]
> Sólo fue un raro instante, pero aunque se me fuese la
> vida
> ¡Yo nunca me olvidaría de él! (A 66)

Según Bataille, lo extático es "un momento breve". Pero ¿no es su fuerza capaz de irradiar a los demás en una totalidad contestataria de aquella otra totalidad que es la ingeniería socio-lingüística anhelada? Este es, sin duda, un eje clave del libro de Zurita. De modo que, por ejemplo, el *imaginario social* de que habla Brunner también es reformulado para incluir la posibilidad de cambio radical. La obra de Zurita postula entonces que la susceptibilidad de ser invadido y herido coincide con el lugar de la imaginación, y que la capacidad de imaginar no debe ser secuestrada por los relatos heroicos.

Exorcizar el idioma

Al ser *patria* el más elevado ideal del imaginario social, no participará, en la obra de Zurita, del sacrificio masculino heroico, presente en los símbolos fundacionales de las repúblicas latinoamericanas. El sentido de comunidad que ella presupone no puede sin duda apoyarse en la negación de la división social practicada con miras a la unidad mayor del Estado-nación. En realidad, estamos aquí frente al costo que conlleva la socialidad impuesta por el Estado en el período moderno, a través del uso de evaluaciones comparativas internas y externas (familia como modelo de nación; "nuestro" carácter nacional opuesto al de los "otros"). Corrigan and Sayer ven luego estas comparaciones como ejemplos de cómo las declaraciones del Estado son acciones materiales "que mapean y condicionan las mismas relaciones que contribuyen a organizar" (which cartographize and condition the relations they help organize). Esas declaraciones incluyen el hecho de que "el Dios mortal es sexuado (en la misma medida que tiene una clase, una raza, una lengua, es escrito, está arreglado y vestido. Si Él —para adaptar las nociones de Durkheim y Hobbes—

representa la sociedad, ésta consiste en una forma muy particular de "Sociedad" que se sostiene como un objeto de alabanza y emulación" (the 'Mortall God' is sexed (just us He is classed, raced, tongued, penned, styled, dressed). If He —to adapt both Durkheim and Hobbes— represents society, it is a very particular form of 'Society' that is held up us an object of worship and emulation).[143] La negación inherente a este proceso de idealización incluye la negación del sufrimiento inherente a la formación del Estado, en "las formas de relaciones culturales reguladas por los estados (normalmente naturalizadas o presentadas en términos de un incremento de 'provisión' y 'acceso') y cuyo daño es equiparable a su contribución."[144]

A la ausencia de justicia Zurita responde, por ejemplo, con contra-idealizaciones:

> Chile no encontró un solo justo en
> sus playas apedreados nadie pudo
> lavarse las manos de estas heridas (A 47)

La ausencia de "un solo justo" sólo puede ser llenada por la transformación del dolor:

iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile
v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un justo desde sus heridas
vi. Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho uno hasta ser ellos el justo que golpearon tumefactos esperándose en la playa (A 47-48)

El *nosotros* que surge como resultado de este imaginario difiere radicalmente del ofrecido por estados que niegan la división y el dolor que al mismo tiempo perpetúan. Así, cuando lo primario no está constituído por categorías que deben ser obedecidas sino por una luz —entendida no simbólicamente sino como una capacidad de percepción activa por parte de todo ser humano—, el Estado divisor y unificador pierde su sustento habitual. Las acciones épicas del artista "no son sino pequeñas síntesis del esfuerzo que hace todo ciudadano por vivir cada día".[145]

La *patria* atraviesa sucesivas obliteraciones que devienen resurrecciones en la visión de aquellos que (la) padecen:

iv. Toda la patria fue entonces la resurrección pintándose en sus despojos [...]
vi. Por eso Chile entero reverdecía mientras le manaban mojándolo las lágrimas [...]

En que la patria borrada fue renaciendo como una playa que les hacía luz de sus despojos (A 62-63)

Este no es el "Dios Mortal" de Hobbes que consume las energías individuales para alcanzar la resurrección y mantener su continuidad. El interés de Zurita está puesto en la continuidad del amor después de la muerte del amor, como una "corriente subterránea", y el resurgimiento de las palabras a partir de su obliteración.[146] Palabras tales como Dios, amor que son "tan usadas y tan fuertes, tan irrenunciables y tan criticadas". La resurrección de la que habla no tiene nada en común con la impuesta continuidad de un inmóvil monumento horaciano que descansa sobre la misma continuidad de los discursos del Estado. En este sentido, está más cerca de la definición de resurrección que nos aporta Charles Olson en el poema del mismo nombre: "a directed magnitude" o "the vector of space" (una magnitud dirigida; el vector del espacio).[147] No se trata de una reproducción muerta sino de un movimiento continuo en el espacio a la manera de los ríos que, en *La vida nueva*[148], crean una bóveda cósmica y hacen que el tiempo se pliegue sobre sí mismo. No una restauración del pasado, sino su contemporaneidad como devenir. No el cementerio de la memoria o del diccionario, sino el renacimiento del lenguaje tal como aparece en el *Altazor* de Huidobro, donde encontramos un cementerio en que las palabras mueren y renacen, o en *Poeta en Nueva York*, donde Lorca da cuenta de su propia muerte y resurrección artística:

comprendí que me habían asesinado [...]
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba.
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.[149]

Para Zurita, las obras literarias son "grandes preservatorios de todas las pasiones"[150] que se hallan permanentemente en las palabras. Y ninguna obra, según él, presenta esta característica de modo más radical que *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda:

...una radical y absoluta liberación del hombre —o el pueblo— que escribe ese poema, como alguien que ha logrado dominar absolutamente la lengua de los conquistadores, sortear todas sus trampas. Ahí se presenta algo a conquistar colectivamente para el futuro, algo así como estos pueblos alcanzarán definitivamente su paz cuando logren reconciliarse con la lengua que hablan.

Nadie ha hecho una cosa así. Por eso es redicalmente un genio.(Piña 1990, 231).

En la obra de Neruda, muerte y resurrección son algo personal, y también a la vez algo colectivo e histórico. El hecho relevante para Zurita —en tanto constituye una cuestión central de su propia ambición como poeta— es que la obra de Neruda incluye

...una reconciliación radical de la lengua española consigo misma. Creo que nosotros hablamos una lengua que está cargada de fantasmas: somos el fruto de la imposición. Es una lengua que en cada una de las palabras que usamos, guarda, por así decirlo, la memoria y las huellas de todo lo que significó esa imposición: la historia de todos los aherrojamientos y la conquista. Una de las grandes dificultades que como países, como pueblo, hemos tenido para lograr construir proyectos sólidos y estables, tiene que ver con una relación con el lenguaje. Esa no es una relación armónica.[151]

Su primer libro, *Purgatorio,* comienza la labor de exorcismo en el idioma. En él explora la posibilidad de estar completamente fuera del "logos" y esta necesidad expresaría una extrema desconfianza en el idioma. Ciertas partes del libro fueron escritas antes de 1973, lo cual sugiere de manera interesante que Zurita ya estaba tratando de esclarecer las posibilidades de un nuevo lenguaje que serían desencadenadas más tarde. Según sus propias palabras, con ello estaba produciendo una obra desfasada de la misma manera que, en la esfera del imaginario social, la novela *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso era también una anticipación del golpe que vendría tres años más tarde. Leer *Purgatorio* significa ver alterada nuestra relación con el idioma español y con el lenguaje como tal. El desierto de Atacama, extensa franja de tierra que va desde el norte de Chile hasta unos quinientos kilómetros al norte de Santiago, es usado como parte integrante de una acción de barrido total.

i. Dejemos pasar el infinito dèl Desierto de Atacama
ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos
Para que desde las piernas abiertas de mi madre se levante
una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama
y mi madre no sea entonces sino un punto de encuentro en el camino[152]

La necesidad de que el nacimiento intersecte el infinito del desierto neutraliza su inserción en la cartografía social y sus operaciones simbólicas. F. Hayeck, en un intento por reafirmar el rol de la propiedad privada en la fundación de la socialidad, formula la pregunta: ¿de cuánta naturaleza puede apropiarse legítimamente cada individuo?,

como si se tratase de un inocente modo de comenzar todo de la nada. De hecho, la pregunta constituye la coartada mítica para un compromiso ideológico subyacente.

En el más radical deseo de Zurita, los términos individual y naturaleza se descomponen, para dar lugar a un espacio donde nada existe, sin calles, sin códigos. Este espacio es tierra, pero tierra situada por encima del cielo, que se resiste a aparecer en el mapeado de lo vertical y lo horizontal. También es espacio vasto pero su inercia es cero. Al igual que el silencio, está más allá de las dicotomías. Es aquí cuando la escritura produce un gran torrente de silencio en la lengua, rompiendo las cadenas asociativas —esas vías tan deterioradas— que incluyen la crueldad y la dominación por la violencia.

Donde hallamos violencia a nivel de la lengua no es solamente en la dimensión expresiva, tal como sucede con las asociaciones, por ejemplo. Alan Pauls nos muestra efectivamente que esa violencia está presente también en el lugar mismo donde los significados aparecen amalgamados con un sitio de violencia y desde donde la palabra es dicha.[153] Toda vez que una palabra es pronunciada trae con ella esa violencia propia de la división social permanente. La doble adhesión de los sonidos a significados, y de esos significados en tanto signos, a superficies —i.e. el funcionamiento básico del lenguaje en tanto signos reconocibles—, se ve interrumpida al ser emplazada en una superficie sin marcas, el desierto. La vaciedad rodea como un flujo signos y cosas, haciendo que aquella amalgama de violencia se rompa. Una vez más, la escritura se mueve hacia una zona de éxtasis, hacia lo que según Bataille es "la visión de este objeto en el que me pierdo [...] que llamo lo desconocido y que difiere de la Nada en nada que el discurso puede enunciar."[154]

El desconocimiento, la nada, nos recuerdan el trabajo de San Juan de la Cruz con el idioma. Con Zurita, en cambio, los materiales incluyen la física quántica. El apartado de *Purgatorio* titulada *Areas verdes* experimenta con el espacio paradojal, colocando el espacio no-verbal dentro del discurso y viceversa:

¿Las habrá visto pastando en el radiante λογος?

I. Algunas vacas se perdieron en la lógica

II. Otras huyeron por un subespacio
donde solamente existen biologías

III. Esas otras finalmente vienen vagando
desde hace como un millón de años
pero no podrán ser nunca vistas por sus vaqueros
pues viven en las geometrías no euclidianas [. . .]

I. Esta vaca es una insoluble paradoja
pernocta bajo las estrellas
pero se alimenta de logos
y sus manchas finitas son símbolos (P 47-48)

Las paradojas incluyen la vaca, que en sí misma no es parte de ningún sistema de signos, pero que se alimenta del logos —esa iluminación a la que los seres humanos se hallan vinculados, pero no logran advertir en la familiaridad de lo reconocible.[155] Se implican mutuamente lo imperceptible y lo perceptible, lo no significante y lo simbólico, y esto es similar a lo que, en la física quántica, es la alternancia de partículas y ondas, dependientes de la posición del observador. Ese dilema se hará carne en la relación entre vacas y vaqueros: "Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca/ sus manchas no son otra cosa/ que la misma sombra de sus perseguidores" (*P* 48), mientras que topológicamente las manchas son tanto marcas en la superficie de las vacas como espacios donde las vacas existen. La entrada en un espacio en donde los signos, transformados en partículas o mera espacialidad, son liberados de las cadenas significantes, también produce la liberación de las cadenas de referencia sin las cuales la paranoia no puede sostenerse.

Las vacas, que pueden ser consideradas como representantes de las posibilidades de la existencia de objetos, se mueven desde la vaciedad hacia lo simbólico y luego, vaciados los símbolos, nuevamente hacia el vacío. El vacío, al igual que las vacas, los vaqueros y más aún el "usted" al que las afirmaciones se dirigen, es imaginario. No en el sentido débil de estar compuesto por conocimientos existentes, sino en el sentido kantiano de las relaciones espacio-temporales que hacen posible el entendimiento y de la "productive and spontaneous imagination 'as originator of arbitrary forms of possible intuitions'."[156]

La dimensión kantiana del experimento de Zurita nos habla de su seriedad. Pero no hay nada en él de la confianza de Kant en la síntesis de la conciencia como una constante donde sostenerse. Consideremos los siguientes rasgos topológicos del escrito: espacios imperceptibles, espacios aún ocupados por cuerpos ahora ausentes, espacios llenos y vacíos simultáneamente sin obstruirse, a veces en un lugar único. Uno de los efectos que ellos tienen sobre el lenguaje es la abolición de toda

separación entre subjetividad y objetividad y, más aún, la interferencia "comienzan a cruzarse todos los símbolos entre sí" (P 50) y limpieza de la superficie de la conciencia de la incisión previa hecha por lo simbólico, con el fin de suspender toda cartografía o representación: "Retornando de esos blancos espacios no regidos/ a través de los blancos espacios de la muerte de Ud./ que está loco al revés delante de ellas" (P 51).

Delirio sin mediación

El tema del delirio es recurrente en *Purgatorio* y la blancura, a la que viene generalmente asociado, limpia de todo signo o marca. Esto es llevado al extremo en una página que contiene, aparte del título (LAS LLANURAS DEL DESVARIO), tres proposiciones:

N=1
La locura de mi obra

N=
La locura de la locura de la locura de la

N (P 57)

Si para la matemática N representa el número entero positivo, entonces, en la primera proposición el delirio ingresa al ámbito de los números y de las operaciones posibles. En la segunda, donde las restricciones quedan abiertas, el delirio, que ya no se restringe al hablante, es todos los casos, y a través de la ambiguedad del "de", se extiende a todos los adentros y afueras posibles: un lenguaje delirante y no sólo una persona delirante. La tercera proposición, al igual que el silencio, es dejada totalmente abierta. El mismo Zurita, ante la pregunta del traductor, usa la frase "total madness".[157] ¿Es este delirio —necesario pero altamente riesgoso— una especie de contra-paranoia, dada la imposibilidad notoria de curar la paranoia por medio de un argumento lógico? Demencia es aquí el elemento destructivo y Zurita tomará de Stein, el personaje de Joseph Conrad en *Lord Jim,* el consejo de "sumergirse" en "el elemento destructivo" (in the destructive element immerse). La dificultad de cualquier comentario es que termina por intentar contener lo incontenido y lo incontenible (que es el caso de la tercera proposición). Y que la acción de contener la locura en conceptos y proposiciones puede convertirse en la paranoia de los sistemas de poder dominantes. Esto es muestra del desafío que propone la obra de Zurita, al desenmascarar las características paranoicas de esos intentos

de contenerla. Por eso su acción consiste en hacer visible el espectro, para usar sus propias palabras, de la paranoia dominante, desde posiciones que están dentro y contra de ella.

Purgatorio utiliza un electroencefalograma (EEG), presumiblemente perteneciente al autor, y la carta de una psiquiatra referida a "Raúl Zurita". Estos materiales, en lugar de estar localizados en el interior de algún discurso, se encuentran emplazados sobre la página, diríamos entonces, no-mediatizados. La carta, que menciona un EEG y habla de "psicosis", tiene las palabras Raúl Zurita tachadas y reemplazadas por cuatro nombres de mujer en letra manuscrita. Uno de ellos es Dulce Beatriz. En el extremo superior de la página, sobreimpresa, se halla la frase "LA GRUTA DE LOURDES"; en el extremo inferior figura la frase "TE AMO INFINITAMENTE" (P 41). Entremedio de las ondas horizontales del EEG aparecen tres frases: la tercera da cuenta "del amor que mueve el sol y la otras estrellas" (P 67). Así, documentos que constituyen la cartografía de la demencia, son re-valorizados y re-significados como amor: en el sentido de emoción personal, de viaje hacia la Vita Nuova, de curación. De esta manera, lo que en el electro es corriente temporal deviene un contragráfico: el erotograma.

Zurita utiliza tres términos con el mismo o similar significado: *demencia, locura* y *voladura*. Siguiendo este orden se desplaza desde lo destructivo a lo paradisíaco. En el escrito no encontramos, sin embargo, una progresión lineal que permita su distinción: entre ellos se interfieren constantemente. Hacia el final de *Anteparaíso* la demencia de la vida en los barrios pobres de Santiago viene dada como una precondición del paraíso:

PERO ESCUCHA SI TÚ NO PROVIENES DE UN BARRIO POBRE DE SANTIAGO ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS TÚ NO SABRÍAS NADA DE LA VIDA QUE LLEVAMOS MIRA ES SIN ALIENTO ES LA DEMENCIA ES HACERSE PEDAZOS POR APENAS UN MINUTO DE FELICIDAD (A 194)

Los términos *volado* y *voladura* poseen significados múltiples. Son usados con los significados de enamorado, soñador, loco, juntamente con el significado más básico, volar. A estos se agrega también el significado connotado del término, como explosión, desintegración en pedazos:

LOS POBRES ESTÁN POBLANDO EL PARAÍSO SI TÚ MISMO ME LA ANUNCIASTE LOS POBRES UNA PURA DE AMOR VOLANDO LAS BARRIADAS (A 184)

Otro de los prerequisitos de ingreso al pre-paraíso es poseer la capacidad para ser penetrado por heridas-frases. En *Purgatorio* se incluye la voz de "algo como un ángel" que se escucha previamente al acto de quema de su mejilla, acto que a la vez se incluye en *Anteparaíso*. También en *Anteparaíso* se menciona el intento de auto-enceguecimiento. Esta acción involucra el deseo de volver al origen mismo del mirar: "tocar un instante casi inmemorial en la conciencia humana en que el hombre decide ver". Esta decisión se relaciona con el proyecto, incluido en *Anteparaíso,* de escribir quince frases en el cielo:

...esas escrituras en el cielo que yo pensaba hacer serían infinitamente más elocuentes si el tipo que las había inventado no alcanzaba a verlas y tenía solamente que imaginárselas, como una especie de trazado invertido. Es decir, la contradicción entre la máxima apuesta a la visualidad, como es una escritura en el cielo, y el que su autor no pudiera ver aquello."[158]

La escritura en el cielo utiliza una zona que ha sido considerada a través de las distintas tradiciones religiosas como el lugar máximo de la autoridad, lugar de la voz de los dioses. María Sabina, la conocida *shaman* mazateca, habla de ver "letritas en el cielo", a la manera de una transposición de poder hablado en escritura.[159] El cielo puede ser también tomado como la proyección última del cuerpo humano en una superficie capaz de ser inscripta. En la última página de *Anteparaíso,* Zurita escribe:

Fue duro. Está bien, quise hacerlo así;
más puro y más limpio, para que cuando
se dibujaran las escrituras en el cielo
poder imaginármelas infinitamente más
bellas en su trazado invertido dentro
de mi alma.
Dos años más tarde vi las letras del
cielo y de Dios recortarse sobre mí [...] (A 203)

Recortarse denota la acción de cortar y de ésta se deriva el perfil afilado de las letras que se ven. Al mismo tiempo, el cielo se confunde con la imaginación y se convierte, en condiciones de demencia y pobreza, en el sitio de la epifanía.

Las quince frases escritas en el cielo fueron hechas por cinco aeroplanos volando sobre los distritos portorriqueños de la ciudad de Nueva York. El texto tenía nueve[?]* metros de largo y tomó cuatro horas para completarlo; la acción fue fotografiada y las fotografías

incluidas en el libro. La escritura en el cielo se realizó en 1982, año de la publicación del libro. *La vida nueva* incluye, en forma similar, una escultura textual. En agosto de 1993 la frase manuscrita "ni pena ni miedo" fue transcripta en letras de doscientos cincuenta metros de altura. Estas fueron excavadas por un grupo de expertos en movimientos de tierra, en la superficie del desierto de Atacama, 56 kilómetros al sur de Antofagasta. Debido a las características del clima, las letras podrán permancer allí por miles de años, visibles desde grandes distancias, tal como las conocidas líneas de Nazca en la franja desértica peruana.

La idea de la cielo-escritura fue puesta en movimiento por el recuerdo de los anuncios publicitarios escritos en el cielo que veía cuando niño, y se relaciona con la desaparición del libro como terreno único del arte verbal, del mismo modo en que Joyce había querido que el *Ulysses* fuera exhibido públicamente bajo la forma de un gran anuncio. Sin embargo, la fuerza de la publicidad se concreta solamente dentro de un sistema social determinado y su función reside en seducir e informarnos de nuestro fracaso al no ser poseedores de las cosas tenidas como valiosas. Zurita revierte este proceso: en primer lugar está el anuncio y, luego, la sociedad que el anuncio requiere para ser operativo. La frase instalada en el desierto tiene que ver con la reconciliación posterior a la experiencia bajo el orden militar. Pero el contenido de las frases en el cielo, que repiten las palabras "Mi Dios es" quince veces (ej. "Mi Dios es miedo"), parecen estar menos cargadas con un sentido de lo futuro que con una herencia de dioses celestes del pasado. Zurita comenta que, acerca de los materiales cristianos en su obra, vistos desde la perspectiva de alguien que se considera ateo, ellos han surgido inesperadamente, se le han aparecido por sorpresa. Es posible leer estos materiales no como símbolos relacionados con un discurso institucional sino como medios para ingresar en una zona de extrema susceptibilidad a la penetración por signos. Las palabras "Mi Dios", en frases como "Mi Dios es cáncer" o "Mi Dios es no", frases que poseen una fuerza destructiva y negativa, pueden ser recibidas como acciones lacerantes y no como enunciaciones religiosas. La zona en cuestión podría ser comparada a la noción freudiana de represión original (o primaria) y que se relaciona con "la presencia inicial de ciertas formaciones en el inconsciente que no pueden haber sido atraídas por otras".[160] Esta "primera fase de la represión" es presentada como la precondición necesaria de toda conciencia. En un plano menos hipotético se halla Merleau-Ponty al decir que la conciencia es siempre conciencia en el mundo, y

...que nuestra participación efectiva en el mundo es precisamente lo que necesita conceptualizarse, porque es ella que polariza todas nuestras precisiones conceptuales. La necesidad de proceder por medio de las esencias no significa que la filosofía las toma por su objeto sino, al contrario, que nuestra existencia se encuentra demasiado estrechamente involucrada en el mundo para poder conocerse en el momento de su participación, y que, para comprender sus capacidades, se requiere el campo de lo ideal.[161]

Si por la palabra filosofía sustituimos poesía, entonces tenemos un planteamiento que ayuda a comprender el uso que hace Zurita de las idealidades. Sin ese recurso la claridad resulta imposible; lo que hay es, como escribió Artaud, simplemente "una náusea viscosa y poderosa [. . .] vegetal y estruendoso [. . .] una masa vegetal",[162] una experiencia que Sartre exploraría más tarde en *La Náusea*.

Las idealizaciones en la obra de Zurita son espaciales y en la mayoría de los casos proyectadas como paisajes. De las dos secciones principales en que *Anteparaíso* se divide, la segunda se ocupa de las grandiosas *cordilleras* de Chile en la que se hallan las cumbres más elevadas de los Andes. La inmensa blancura de esas montañas funciona como intensidad recurrente. Pero es una intensidad sin huellas, una zona de demencia:

> Blancas son también las voces de los
> que se fueron
> Sí, blanco es el destino que se van
> tragando estas montañas

i. De locura es el cielo de los nevados gemían
marchando esas voladas

ii. Imponentes albísimas sin dejar piedra ni pasto
hasta que todo fuera su blancura

iii. Pero no ni borrachos creyeron que la locura era igual que
los Andes y la muerte un cordillerío blanco frente a Santiago (A 89)

Locura pasa a ser *blancura* y luego *voladas*, en una acción que coloca en el mismo lugar delirio destructivo y cierto estado de distracción, ensoñación y enamoramiento. El resultado inesperado de esta conjunción de la irracionalidad perjudicial y la capacidad —necesaria— de estar enamorado, es parte del riesgo que Zurita asume. Esta misma inesperada capacidad de renovación, en el medio de una paranoia destructiva, se revela también en el film del realizador Rafael Filipelli *Hay unos tipos abajo,* film que se ambienta en Argentina durante la última dictadura militar. Paradójicamente, es un estado de

vulnerabilidad y penetrabilidad lo que hace posible esa renovación. Las repeticiones formales que Zurita emplea producen un encantamiento que es a la vez vaciante y penetrante. La entera sección se inicia con una voz que ordena el sacrificio: "Anda y mátame a tu hijo [...] Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile" (A 79).

La blancura no es atribución del lenguaje en general sino de ciertas dimensiones específicas del mismo. No se trata de la blancura de la voz en el sentido, por ejemplo, de una voz vaciada de toda inflexión y expresión, sino de una característica misma de las enunciaciones. Las oraciones se vacían y se dan vuelta, manteniendo de esta manera los posibles lugares de enunciación dentro de ellas mismas con el fin de eliminar el exterior. En la medida que el área enunciativa se ve desplazada hacia el interior de las oraciones, la idea de un sujeto capaz de controlar la enunciación, de un hablante o fuente trascendente resulta imposible. La blancura pertenece, por lo tanto, al lugar de la enunciación en el sentido de que no se conoce de dónde provienen esas oraciones, o que hay voces que el oyente no puede localizar; el resultado es una capacidad exacerbada de entrar en el cuerpo, ausente en las enunciaciones comunes. Quizás es posible establecer una comparación con la posesión shamánica o con el "oír voces" de la esquizofrenia. El mismo libro comienza con una oración que es una voz inhallable pero poderosamente penetrante: "oye Zurita —me dijo— sácate de la cabeza esos malos pensamientos" (A 29).

A este lado del paraíso

Lo que *Anteparaíso* ambiciona es ocupar los espacios del lenguaje y la imaginación que la religión, el Estado y la publicidad han capturado. Resulta difícil hallar términos adecuados para entender una poesía que se ocupa del surgimiento de lo nuevo y no de repetición o restauración. No obstante el uso de símbolos conocidos, los procedimientos no son míticos en un sentido freudiano o jungiano. Su objetivo no es el control de zonas primarias del lenguaje y la imaginación a través de figuraciones predecibles. La idea de un "retorno a la tradición mítica"[163] constituye un modo de ver típico de la crítica institucional. Ensayos interesantes como los de Cánovas y Foxley tienden aún a encasillar la obra en términos de confirmaciones de lo ya conocido. Cánovas, por ejemplo, univocaliza las paisajes de Zurita al ofrecer una lectura metafórica de ellos;[164] Foxley pretende fundar las enunciaciones en nociones de voluntad, compromiso, convicción, auto-conciencia y representación, es decir, en términos de modelo

programático.[165] Estas propuestas conllevan una dificultad básica: la distancia entre las declaraciones-acciones y la existencia de una sociedad capaz de reaccionar e incorporarlas. La dificultad es por un lado conceptual: cómo hay que pensar lo nuevo; por otro lado, es también utópica y arquitectónica, como un inmenso arco de deseo.

Este movimiento trascendente es concebido como una intervención directa en el paisaje urbano. Zurita fue miembro de la CADA (Colectiva de Acciones de Arte), la cual, a través de esculturas sociales en las que se usaban los cuerpos de sus miembros juntamente con objetos de la vida cotidiana, rechazaba toda noción de arte como un fenómeno aislado: "El futuro que deseamos para el arte es la vida misma, la creación de una sociedad diferente como una gran obra de arte".[166] La afirmación es de 1982 pero el CADA fue fundado a fines de la década del 70. Junto con otros grupos de avanzada en aquel tiempo, compartía el propósito de ir más allá de "los límites espaciales del arte, pasando del formato de la pintura [. . .] hacia el uso del paisaje (el cuerpo social como soporte de la creatividad artística)". "Establecer el afuera como un lugar para el arte" incluía el arte mural como acción para "reubicar los parámetros para la lectura de las paredes como texto de la ciudad",[167] que en el caso de la poética de Zurita se extiende a la relocalización de los parámetros para la lectura de poemas impresos en tanto texto emanado de la propia ciudad. Zurita escribía en 1979:

> "¿Cuáles son los soportes? Ya no una hoja de papel o una fotografía o un video, ya no una acción. El soporte es nuestras propias vidas objetivas [. . .] nuestros paisajes sudamericanos, ciudades o aldeas donde la gente busca la comida de la misma manera que los clientes de los museos buscan la belleza: esa es la obra".[168]

Estas ideas se ven ejemplificadas en la acción titulada "Para no morir de hambre en el arte", una escultura social en tanto

> ...una obra o acción de arte que intenta organizar, por medio de la intervención, el tiempo y el espacio en que vivimos, primero para hacerlos más visibles, y después para hacerlos más capaces de ser vividos. El presente trabajo [. . .] es una escultura porque organiza el material del arte según los volúmenes, y es social en la medida en que tal material es nuestra realidad colectiva".[169]

El evento, que buscaba erradicar las fronteras entre los géneros, incluía una multiplicidad de acciones tales como el reparto de leche en polvo entre los pobladores de una villa miseria, la publicación de una página en blanco en una revista, la lectura de un texto frente al edificio

de las Naciones Unidas en Santiago y la instalación de una sábana blanca cubriendo la fachada del Museo de Arte. Sus efectos pueden ser comparados con la acción de arte llevada a cabo por Lotty Rosenfeld, también un miembro del CADA, que consistía en transformar las bandas blancas de las calles en cruces, pintando otras líneas que las cruzaban: "Las cruces de Rosenfeld asumen como su premisa el hecho que las señales de tránsito parecen ser los signos más inofensivos, y luego invierten esa premisa".[170] Este efecto tiene que ver con la inscripción y operatividad de signos recibidos por la mirada masiva, y sus posibilidades son locales y difusas a la vez por sobre el conjunto total de signos. El compromiso básico es el de transformar las bases, los sustentos, lo que en su valioso trabajo Nelly Richard llama "las estructuras sociales de la significación histórica",[171] y no el mero efecto estético. Esto hace del CADA y de acciones similares algo no sublimante sino trascendental. La poética de Zurita utiliza las posibilidades desenmarquizantes abiertas a través de este tipo de acciones y despliega paisajes y cuerpos como sitios de contra-inscripción, con el fin de oponerse a las afirmaciones de una sociabilidad divisora. La novedad de su poética se debe a que estos intentos rompen el impás en que se encuentra la poesía latinoamericana, que consiste, según propone Eduardo Milán, en lo difícil de ir más allá de las grandes innovaciones realizadas por la primera vanguardia y además de llegar a un público amplio sin recurrir a la simplificación.[172]

Dos miembros del CADA, Zurita y Diamela Eltit, utilizaron la auto-laceración como una acción de arte social. Encontramos aquí dificultades para entender e interpretar estas acciones. Richard encuentra en el sacrificio y el martirio los modelos que las inspiran y describe "el cuerpo estigmatizado" como un medio para "recuperar el cuerpo comunal del sufrimiento".[173] Pero nos preguntamos: una auto-laceración, una auto-violación hecha premeditadamente, ¿no desautorizaría una socialización por el dolor, mostrando en cambio la socialidad existente como una violación? La herida en tanto espectáculo público incita a la pregunta: ¿por qué debería alguien tomar la decisión de herirse a sí mismo? La noción de "sacrificio comunal" legitima el dolor como una necesidad, un precio que pagar, connotando una cierta ideología católica. La acción de Zurita de quemarse el rostro fue hecha sin ninguna justificación, es más, apuntaba a la ausencia de toda justificación. El mismo autor relaciona la acción con una necesidad de hacer visibles los límites de lo decible: "quise distinguir entre [. . .] lo que puede ser dicho y lo que no. Frente a una experiencia personal extremadamente violenta o dolorosa, el deseo de expresarla, aún

cuando se llega hasta quemar su propia cara, ya es un signo".[174] Ese "deseo de expresar" deviene acción a nivel del marco o apoyo de una expresión posible, y no a nivel de la representación. Al ser la piel órgano de percepción, las heridas se hallan entonces en la superficie y en el proceso de percepción, en el ser en el mundo.

Para el teólogo de la liberación chileno Pedro Morandé, el sacrificio es todavía fundamental para las sociedades modernas, aún cuando se diga que están secularizadas. La racionalidad funcional del mercado es el agente que exige el sacrificio a los seres humanos:

> La secularización no es un proceso, como se piensa muchas veces, en un sólo sentido. Es más bien un proceso doble. Proclama la muerte de Dios para constituir, en su reemplazo, el Leviatán. Pero éste no podría significar la totalidad si no es constituido en el "dios mortal". La secularización del mundo es simultáneamente la sacralización de los roles indispensables para el circuito de la funcionalidad".[175]

La escritura de Zurita se opone tajantemente a uno de los sustentos básicos de ese sacrificio oculto, al rechazar el lenguaje de la colectividad ideológica, el "nosotros" efecto de Estados que declaran que no existe alternativa, la pseudo-simetría de lo individual y lo colectivo dentro de un lenguaje de representaciones colectivas emanadas de una totalidad central que exige sumisión. El rechazo de un "nosotros" —seguro pero, a la larga, sacrifical— es, según afirma Zurita en su ensayo, una característica de los poetas chilenos que, surgidos a fines de los '70, han roto con las convenciones literarias vigentes.

Zurita parece acordar con Morandé en la perspectiva de que, dado que el sacrificio es una necesidad, es mejor volver a una actitud cristiana, interpretando el sacrificio según el catolicismo popular y no según la jerarquía eclesiástica.[176] Aparece claro que la religión, particularmente en lo que se refiere a ideas populares y vulgares de lo sacro, es un tema clave en la obra de Zurita, como lo es también en los debates actuales de las ciencias sociales. Sin embargo, religión no es exactamente el término justo. Para ser más precisos, su interés está más bien en aquellas zonas de la potencialidad humana que busca controlar la religión. La dificultad para encontrar un lenguaje que las describa es paralela a la dificultad para ingresar a esas áreas, sin caer, al mismo tiempo, en sistematizaciones simbólicas. Ya hemos citado los términos visión y éxtasis; el sacrificio no forma parte necesaria de la experiencia a que ellas se refieren. Otra diferencia importante entre las propuestas de Zurita y la religión es su aspecto delirante, visto ya sea en términos de auto-laceración (que es algo que normalmente se

limita a las personas dementes), o de un amor que no reconoce los límites normales.

"Pastoral" es el título del anteúltimo apartado de *Anteparaíso*. Se presenta como una vasta curva o arco de amor que se erige por sobre los obstáculos del tiempo y el espacio, y que al final se convierte en el "amor que mueve el sol ... y las otras estrellas" (A 164). Comienza con la imagen de Chile como una tierra baldía, destruida por la locura social, y se mueve a través de la pérdida y recuperación del amor, hacia la transformación del dolor en alegría, y finalmente, al amor extásico, cósmico. En el escenario de los campos quemados, Zurita emplea la palabra *pastos*, dando una ubicación geográfica al título *pastoral*, con el sentido de contrastar los valles fértiles con los desiertos y montañas:

ii. Lloren la locura del quemarse de los pastos
[...]
iii. La locura será así un dolor crepitando frente a Chile (A 124)

El escenario del sufrimiento, vasto en extensión e intensidad, se transforma también en un ritual de luto. El efecto ritual se logra simultáneamente a través de lo espacial-conceptual y lo rítmico. Se construye con una multiplicidad de caminos sintácticos y una acumulación proposicional que no es silogística puesto que sujetos y predicados cambian continuamente. Todo contenido representacional de las proposiciones resulta atenuado en favor de su espacialidad, direccionalidad; no hay principio ni fin sino tan sólo lugares de intersección y emergencia; el interior deviene exterior; el sujeto, predicado; el predicado, sujeto; lo hablado habla y el hablante es hablado. Al igual que en la música serial, no hay centro. Son éstas maneras proposicionales de describir las técnicas. El efecto de ellas es una especie de mar de enunciaciones, tal que el movimiento libre que se requiere para sobrevivir a la inmersión en dicho elemento, consiste en relajar los controles y confiar en la habilidad que cada uno posee para moverse dentro de él.

Esta inmersión permite que lo erótico y lo sagrado se entrelacen, se penetren y se prolonguen mutuamente. Esto se lleva a cabo en parte a través de una tradición textual, que vuelve al *Cantar de los cantares* (ver A 133). Pero también a través del uso del habla vulgar:

> En que hasta la madre se hizo palos de zarza ardiendo
> sobre los pastizales donde Chile se parió a sí mismo
> hecho un dolor bajo estos cielos caídos irredentos
> como paisajeríos malditos que ni tu madre perdonara (A 126)

"Tu madre", obviamente, constituye un insulto; "hasta la madre" adapta el uso vulgar y violento de la palabra; "parió" utiliza directamente parte del insulto conocido. Este sentido vulgar de lo sacro entrelazado con lo familiar, obtenido por una combinación de exaltación y envilecimiento violento, elimina las posibilidades de apropiación por el dicurso religioso elitista. El ingreso de *madre* en el poema es lo más inmediato posible, sin interpretación, usando el idioma hablado en el modo como son usados los objetos y signos sociales en las acciones del CADA.

En la medida que "Pastoral" se desplaza hacia la resurrección, la historia pasa a ser parte del proceso; no la historia narrada desde arriba, ni desde abajo, sino la que pertenece a "todos" sin excepciones:

v. Y qué si Chile entero amaneciese resucitado con sus muertos
vi. Todos podrían saber entonces si amaneció el nuevo día sobre Chile (A 145)

Los muertos también son testigos incluidos en el "todos". Pero, al igual que en la concepción de América Latina de José Martí, el futuro emergerá de los pobres:

v. Porque los pobres serían el milenio enverdecido
vi. Esplendorosos como levantados desde su dolor
como si se borraran sus heridas (A 147)

La erradicación de las heridas está marcada por el "como si"; en el momento climax de "Pastoral", cuando aún los torturados son convocados a danzar sus torturas "por nuestro amor, sólo por eso", y el universo entero habla "sólo de amor", el dolor persiste a pesar de todo:

Griten entonces porque yo sé que tú vives
y por este Idilio se encuentran los perdidos
y los desollados vuelven a tener piel
Porque aunque no se borren todas las cicatrices
y todavía se distingan
las quemaduras de los brazos
También las quemaduras y las cicatrices
se levantan como una sola desde los cuerpos y cantan
Con cerros, cordilleras y valles (A 151)

Los tiempos verbales se desplazan del condicional, futuro e imperativo al presente. Lo real no es la abolición del dolor contenida en las falsas promesas de la modernidad, —satirizada por César Vallejo en su poema *Los nueve monstruos*—, sino la herida en tanto

base nueva de lo social, puesto que lo nuevo emerge del lugar del más intenso sufrimiento, de aquello que, para parafrasear a Rilke, somos apenas capaces de sobrellevar. En esto, el cuerpo no es la víctima de heridas que ansía erradicar —como la superficial noción de reconciliación, que Ariel Dorfman deja entrever en "La muerte y la doncella"—, sino el sostén de las heridas en tanto marcas de una historia que será transformada en paraíso. La obra de Neruda *Alturas de Macchu Picchu* aporta aquí la clave comparativa con su propuesta de la esclavitud como trasfondo de la historia, y en particular, de suprema renunciación a la belleza —que incluye la renuncia a la forma y lenguaje del poema que escribe— que justifica la violación como parte de su costo. En ambos poetas, es la palabra *también* la que carga con la fuerza de la inclusión en contra de toda división o exclusión;[177] en ambos poetas la palabra adquiere una dimensión enorme de tiempo y lugar, en maneras que recuerdan el uso en Milton de la palabra "all" como fulcro de las intenciones épicas.[178] Zurita prolonga la acción radicalmente no sacrifical de Neruda: las heridas se hallan en el origen y ello incluye el espíritu del idioma, esa lógica del sentido que aún en las áreas más inofensivas del lenguaje sirve para revestir el dolor heredado.

Anteparaíso es un libro cuya promesa debe ser completada fuera de él, en la felicidad real de los seres humanos. En lugar de la realización de una esperanza en una obra de arte, en la manera que Dante llevó a cabo, la obra lleva el paraíso al ámbito de lo posible: en la "Introducción" Zurita escribe que ésta sólo puede ser escrita "como una empresa colectiva en la cual la vida de cada ser que pisa la faz de esta tierra devenga en la única obra de arte, en el único poema, en la única pietá digna de nuestra admiración" (A24). La persistencia en realizar el paraíso, dada toda la evidencia que está a mano, parecería una locura. Sin embargo, la insistencia del paraíso no como artificio sino como posibilidad humana es un fenómeno típicamente americano. Está presente en los *Cantos* de Pound y en el *Dejemos hablar al viento* de Onetti, donde, a través de una inversión clásicamente latinoamericana, la ciudad imaginada/imaginaria debe ser destruida por el fuego para que las condiciones del paraíso puedan darse. El viaje que Zurita recorre es inverso al del Dante: "no de la promesa al trabajo, no de la Vida Nueva a la Comedia, pero sí —abiertos como una flor desde nosotros mismos —pasar de la Comedia a la Vida, del trabajo a la promesa, del Viejo al Nuevo Mundo." (A 24)

10. Problemas con el Milenio: Maquieira y Zurita

Entre los efectos dramáticos de este milenio —"trilenio", según Diego Maquieira— hay uno particularmente insidioso: la intensidad con que uno se pregunta: ¿Dónde está el futuro? "El tiempo se hace alegoría en el fin de siglo", escribe Beatriz Sarlo.[179] Esto se manifiesta en ansiedad acerca del futuro que parece no llegar, aunque en realidad es una ansiedad acerca de la dificultad de imaginarse un futuro distinto. Porque hay aquellos como Eric Hobsbawm que dicen que el futuro ya llegó y que el siglo veinte finalizó en 1980. Los trabajos recientes de los poetas chilenos Diego Maquieira y Raúl Zurita responden a esta ansiedad con épicas delirantes de guerra y de amor. Ambas obras responden a condiciones locales del idioma y de la sociedad, así como también a flujos globales de la información.

Si el ahora es el futuro, y dada la ausencia de narrativas heredadas capaces de predecir su curso, la cuestión reside en cómo definir lo emergente y desde dónde —ya que obviamente estamos inmersos en él. Cuando consideramos el primer libro de Diego Maquieira, *La Tirana* (1983), en términos de sus métodos, hallamos que éste apunta a tres problemas conexos. En primer lugar, el papel de la memoria histórica en la producción del presente. La pregunta sería qué parte del pasado puede ser traído a colación como recurso para promover una adecuada comprensión del presente. En segundo lugar, está el problema de la expresión en una situación en que. debido a que los actos comunicativos están dominados por lo no dicho, se ha disminuido la confianza en la inmediatez del habla como portadora de una experiencia colectiva.[180] En este caso, ya no resultan adecuadas las formas de la expresión poéticas predominantes en 1973, con su fe en el lenguaje realmente hablado. Lo inmediato deja de significar lo preciso. En tercer lugar, existe el problema de la emoción: ¿cómo abrirse paso hacia un lenguaje que moviliza con pasión disconforme y no con obediencia hacia posiciones y formulaciones desfasadas de lo que realmente sucede?

Consideremos los métodos con que Maquieira trata estos aspectos. El uso que hace del material histórico no es analógico sino pasional. Los elementos narrativos tienen que ver principalmente con la inmersión del pintor Velázquez en los juegos de poder de la corte; sin embargo, la *voz* que tiene el poder para penetrar en los lectores pertenece a *La Tirana,* la amante de Velázquez. Toda la obra está centrada en esa voz. Entre la Inquisición y la fantasmagoría católica, ella se atiene al amor, al placer y a la belleza, como un modo de mirar

y ser mirada. La única opción con la que ella puede perseverar en su decisión es la locura. *La Tirana* no alcanza a ser siquiera un personaje, fruto de una memoria histórica apuntalada por una continuidad siquiera relativa: su muerte carece enteramente de resolución. La trascendencia no existe. Las últimas frases del libro producen una sensación terrible de desgarro y desperdicio, con la constante repetición de la palabra *raja* que apela a múltiples interconexiones entre la destrucción perversa y la construcción social de la sexualidad:

> Mi instructor fue el señor Velázquez
> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
> y él me enseñó a cantar una canción
> Si quieren escucharla, se las puedo cantar
> se llama raja
> raja, me estoy volviendo loca, Raja
> contéstame
> me estoy volviendo loca.[181]

El nombre de pila de Maquieira coincide con el de Velázquez, lo cual se utiliza en las primeras líneas de la sección final como una alegoría del artista y su obra en la que el hablante no es el artista sino su modelo o musa: "Diego para/ Para Diego/ Para Diego/ Puedes parar Diego?" La homofonía <para> está hecha con el sentido de transmitir una terrible alternancia entre el ser usado por el deseo del otro y la posibilidad de ser otra cosa. Si un poema puede ser definido, en palabras de William Carlos Williams, como "the driving forward of desire toward complex ends" (la conducción del deseo hacia fines complejos), puede entonces decirse que *La Tirana* dramatiza una crisis del deseo en el artista y en la sociedad, centrada alrededor de la obra y su inspiración, del uso de sí mismo por parte del artista —el anima o animus en términos de Jung— y de los peligros del autodesecho.

Sin embargo la voz no está aislada como esta presentación podría sugerir, sino enclavada en una composición compleja de espacios y tiempos. Las acciones de ver y pintar, hablar y escribir, están ubicadas en relación a intentos del Estado —a través del accionar de la Inquisición— para decidir los parámetros de la actividad artística e implícitamente se aludiría a la censura de Estado bajo la dictadura de Pinochet. En su segundo libro, Maquieira cita a Spinoza como una advertencia —él lo llama una ayuda memoria— de la situación del artista moderno y el Estado.[182] Esta aparición implícita del Chile de fines del siglo XX en materiales históricamente precedentes (principalmente el Renacimiento) es sólo un aspecto del proceso. Velázquez no es sólo el artista de la Corte, sino que lo vemos aparecer

como un policía (LT 16) en Chile y su patrón Olivares es un gángster norteamericano que muere en un hospital chileno para enfermos mentales, evento que es anunciado mientras se escucha una cinta de *Bring Me the Head of Alfredo García* (LT 11, 45).[183] Se utiliza una poética de simultaneidades apoyado en desplazamientos narrativos extremadamente rápidos. Las principales simultaneidades son: el siglo XVII español, el Chile colonial, el Chile del tardío siglo XX, el Midwest norteamericano, los perfumes de marca como fetiches de mercado y la tecnología de la guerra global en el final del siglo XX. Ejemplos que ilustran estos dos últimos aspectos son: virreyes coloniales que utilizan Sea Harriers (LT 45), y el hablante (es decir, *La Tirana*) que se transforma en *Pretty Baby* en el Marconi Cinema, Urbana, Illinois. (LT 51)

La diferencia entre analogía y simultaneidad reside en que la primera implica, como método, que el sujeto sabe dónde se encuentra, y simplemente debe hallar situaciones similares en otros tiempos o lugares. En otras palabras, el lugar de la enunciación es estable y decidido con anticipación. De lo que se deduce que el método no-analógico de Maquieira permite una exploración radical de lo no imaginado y de lo no dicho —sin dejar de ser operativo en un sentido *espectral*, para usar la palabra de Zurita—[184] dentro de los parámetros de los actuales controles sociales.

Lo anterior involucra un montaje lingüístico vertiginoso; en este sentido Maquieira mezcla el habla vulgar urbana de los '90 con vocabulario del siglo XVII. La mezcla transcurre dentro de la frase y por lo tanto no señala cambios de voz. El efecto buscado no es el populismo sino desmantelar un sistema de valores jerárquico que se apoya en la separación polarizada de lo sagrado y lo profano, respaldada por la Iglesia/Estado. Este es un método clave para localizar la experiencia de Pinochet dentro de un contexto más amplio. La voz espectral e imposible de *La Tirana* habla de angustia y dolor ("Me voy con una rabia infinita", LT 48), pero el lugar desde donde habla no puede ser fijado; lo que ella dice tampoco puede ser interpretado como resultado de su lugar en la historia; su voz sezga la explicación historicista. Dice lo que es difícil de decir u oír:

> Me ven la saliva rosada del vestido
> de la Eva infinita de Velázquez
> Se me abre la boca al primer contacto
> pues me estoy jugando la vida en esto:
> Que el cielo será un día mi hombre
> mi iglesia pintarrajeada por Migel Angel (LT 43)

—aquel sueño renacentista europeo de un paraíso terrenal es hecho añicos no por la Usura, como en el Canto 45 de Ezra Pound, sino por un silencio inexplicado, el silencio de la amnesia histórica. El resultado es una pasión en la que se puede reflejar una colectividad —esto constituye uno de los intereses principales de Maquieira y Zurita. Ello no se realiza a través de una "voz popular", opción que ya no es disponible. La voz habla de un dolor que es en particular el de un futuro imaginario perdido, un futuro que ya se ha convertido en pasado dado que el siglo XX ha culminado con especial prontitud en Chile.

Al Renacimiento europeo como herencia problemática se añade la opresiva obediencia colonial y el conformismo religioso: "acabamos con la tradición/ Y nos quedamos sin sueños" (LT 23). *Los Sea Harrier* responde a esta situación con un pillaje cultural de delirio y exuberancia. Los pilotos de estas máquinas realizan, entre otras hazañas, la de remolcar la Catedral de Cuzco hasta el cielo e intercambiar a Marlon Brando —mantenido como rehén del enemigo en la Capilla Sixtina— por un Tiziano. El movimiento de los Harriers permite un tipo diferente de montaje, formado no tanto por simultaneidades sino por *raids* (ataques, saqueos) que arrasan con ordenes temporales y espaciales y convierten el arte en mero capital cultural. Su extrema maniobrabilidad produce un ensamblaje nivelado en el cual el libro mismo cesa de ser un objeto privilegiado: *Los Sea Harrier* se presenta como un CD llamado Poema Compacto.

Los piloto-guerreros constituyen el hablante en la mayor parte del libro (con excepción de la sección en la que habla Brando). Sus enemigos son los milenialistas, y Lado 1, que dispone la línea de la batalla, se titula "Después de haber dejado atrás el porvenir". Ellos buscan destruir dos mil años de un orden simbólico cristiano a través, por ejemplo, de la acción de devolver el mar al desierto:

> Volábamos con el mar arriba de los Harrier
> volábamos a devolvérselo al desierto
> después de dos milenios de sed
> y de alucinaciones de pesadilla:
> Demonio tentando Jesús con infierno
> Jesús tentando demonio con paraíso
> Mas sacábamos el mar atado con un estruendo
> y lo subimos en hamacas a los Harrier
> Veníamos muy cargados haciendo mandas
> Joder (SH 42)

dejando a Moisés sin trabajo. El líder de los milenialistas, cuyas

fuerzas incluyen "los senderos luminosos", es Ratzinger (llamado canciller y mariscal: la referencia es al hombre del Vaticano que disciplina la teología de la liberación), quien pronuncia con la autoridad de la institución: "nuestra religión [...] no es libertaria, sino sacramental/ y por lo tanto, jerárquica". (SH 40)

Contra esto los guerreros hedonistas —la guerra y el placer prolongaciones una de otra— despliegan la extremada velocidad de la tecnología de finales del siglo XX. El dúo guerrero-máquina es como un ángel del siglo XX que sustituye el aura y la transfiguración celestiales, y que además supera al propio Ratzinger ofreciéndole un Harrier "para que tuviera alojamiento en el cielo" (SH 31). Durante este proceso naufraga el horizonte previo del apocalipsis cristiano, siendo el objetivo nada menos que "tomarnos el reino de Dios por la fuerza". (SH 31)

El libro se desplaza, aún más allá del paraíso fragmentado de Pound y de la imaginaria ciudad en llamas de Onetti, hacia una realización tecnológica de la mitología y la profecía. ¿Qué ocurre cuando se agota la cosmología de una época previa y se vuelve realidad su escatología[185] ("tomarnos el reino de Dios por la fuerza" [SH 31])? En la obra de Maquieira el resultado es doblemente liberador y peligroso: un mundo nietzscheano en el que los venideros (los pilotos Harrier son "los venideros" [SH 61]) gozan de permiso ya que se presentan a sí mismos como el último horizonte. Sin embargo los términos no son enteramente nietzscheanos. Los guerreros son bárbaros/paganos ("los celtas,/ los boy estruscos, los druidas y los hunos" [SH 11]), su júbilo es dionisíaco (SH 18), su placer es violencia extática y sacro-erotismo (en el libro también se menciona a Peckinpah, aludiendo al filme *The Wild Bunch*[186]), pero la metamorfosis del fetichismo de la mercancía en perfumes masculinos y prendas de marca, en tanto rótulos permisivos ("veníamos los Giorgio Armani, los Gianni Versace/ y también los Gianfranco Feltrinelli/ [...] a subirnos a los Harrier" [SH 18]) se asemeja a *American Psycho*, donde lo socialmente ordinario ha resultado psicopático en los últimos años del siglo. Hay también un elemento de la "máquina de guerra nómade" de Deleuze y Guattari, resistente a la formación del Estado. Pero sin embargo el dilema básico que se plantea es específico del fin del siglo XX: ni las viejas mitologías, los controles fundamentalistas ni la guerra infinita (para usar el término de Heráclito), dejan espacio para un futuro diferente —y la moralidad resultante de ello es por lo menos problemática.

La capacidad de los Harriers incluye el remontar el mar hasta el cielo, y estas alteraciones del cosmos señalan una similitud entre el

libro de Maquieira y *La vida nueva*[187] de Raúl Zurita. *Los Sea Harrier* incluye una escena "en el 2029 sobre el desierto de Nazca"; *La vida nueva* contiene la escritura de una frase en el desierto de Atacama con letras de 250 metros de altura,[188] acción inspirada entre otras cosas en las líneas de Nazca.

El de Zurita es un libro de flujos corporales y cósmicos que comienza con los sueños de los habitantes de un *campamento*[189] en Santiago. La posibilidad de soñar más allá de las condiciones actuales, de soñar el propio nacimiento y la propia muerte, da comienzo al libro, que incluye la respuesta del autor a los relatos de los sueños oídos en el campamento: "Esa noche, al volver, soñé con naves venidas de otros mundos ardiendo en el espacio, muñecos llenos de amor quemándose como paja." (VN 16) La construcción de conjunto está dada a través de la idea de ríos que emergen del mar, entran en el cielo y regresan al mar; esta noción la encontramos en una variedad de mitologías —americanas y europeas— y en *Finnegan's Wake* de Joyce. Sus flujos son "el torrente de mi corazón" y "el torrente de las almas" (VN 72), flujos de vidas que superan lo individual. Pero ellos no constituyen un mecanismo metafórico. Su fluir es anterior a la facialidad, es decir, a cualquier inscripción de la subjetividad; los rostros mismos emergen de aquel movimiento. Tal es la escala de la alteración soñada. En cierto sentido puede ser definida como una semiótica alternativa, donde toda posible superficie de inscripción es movediza y nada es estable o final.

Podría parecer paradójico, en este sentido, que el tema principal del libro sea el amor como aquello que perdura a través del tiempo y el espacio; no obstante, una parte principal de su actuar consiste en derribar los obstáculos que se ubican en el camino hacia aquella forma de permanencia. Esos obstáculos incluyen fundamentalmente representaciones basadas en la acumulación mortífera. Se propone una economía alternativa, sin acumulación, ni siquiera de monumentos u obras de arte. El interés es acerca de la inscripción y flujo de las pasiones; los ríos son doblemente superficies de inscripción y de mediación. La posibilidad que queda es la de la herencia sin vampirismo y la continuidad sin desperdicio, en una cosmología no entrópica:

> así subimos creciendo y arrastrándonos
> sobre el torrente de todos los que se quisieron
> Que así también perduren
> nuestras aguas (VN 73)

Este movimiento halla sus bases iniciales en los ríos del sur de Chile, pero se extiende como una respuesta a la vez crítica y exuberante

a la mezcla de individualismo extremo y extrema globalización de la intersubjetividad a fines del siglo XX.

La obra de Zurita, más aún que la de Maquieira, posee claras conexiones con la tradición épica de la poesía chilena. En *Altazor* la palabra clave es *cae*, una prolongada caída de la trascendencia a la inmanencia; en Zurita la palabra clave es *rompe*, los cuerpos que se rompen y se transforman en "el torrente de las almas", donde "nosotros somos la locura de todas las aguas" (SP 26)[190], y "los cuerpos se nos hacían uno rompiéndose" (SP 86). La dimensión de tiempo del proceso es de larga duración (como las letras inscriptas en el desierto): los ríos que desagotan en el mar llevan con ellos "ramas, generaciones, historias y pueblos"; y la violencia contra otros seres humanos no puede ser resuelta en lo inmediato: "para pagarlo tendríamos que/ morir y volver a vivir por los menos 5 veces" (SP 109); habría que atravesar una buena cantidad de dolor para alcanzar la primacía del amor. El proceso incluye ideas que se oponen al imaginario egocéntrico de las sociedades finseculares: "miles, millones de hombres terminan en cada uno" (SP 110).

Al final, la pregunta clave es qué es lo que permiten estos poemas. Producen el goce de una soberanía que no consiste en conquista y sumisión, sino en el rescate de la capacidad semiótica, surgida en la superficie primaria donde los signos comienzan a engendrar, antes de la simbolización, una imaginación iniciadora o lugar de inscripción primera (*a place of first permission*, para usar la frase del poeta estadounidense Robert Duncan).[191] No obstante la apariencia de una vuelta a grandes relatos, el resultado no es precisamente la entrada en esquemas simbólicos o mitológicos, sino continuas reiniciaciones de la capacidad sígnica, y por tanto de la memoria, que se oponen a los efectos reductivos del pánico, el desperdicio. Tampoco se trata del fundamentalismo, ya que estos repetidos retornos no suprimen la complejidad moderna en la que estamos inmersos, son coextensivos con ella. La longitud y la lentitud de la obra (son 521 páginas), y consecuentemente las exigencias que hace del lector, se vuelven necesarias por la dimensión del desperdicio y el saqueo a los que se opone. El éxtasis del amor realizado es muy difícil; ciertamente es delirante, si algo puede serlo.

Las obras que no coinciden con territorios reconocibles no son fáciles para leer. Más reconfortantes son aquellas que recurren a las formas heredadas para conjurar el pánico. Sin embargo el interés de Maquieira y Zurita por nuevos lugares de enunciación, por nuevos tipos de objeto literario y por alterar el horizonte de lo decible, es una invitación que bien vale la pena aceptar.

Notas

Introducción

[1] Recientemente, el Economic and Social Research Council, la entidad más importante para el finan ciamiento de la investigación social en el Reino Unido, afirmó que la validez del conocimiento se puede medir por las ventajas que otorga sobre los competidores en el mercado y que, para lograr que el proceso se cumpla a lo óptimo, se necesitan organizaciones comerciales que se construyan sobre la base del conocimiento. Se trata de un argumento perfectamente circular, que excluye con gran eficacia la posibilidad de que el conocimiento sea una expansión de lo posible. Ver William Solesbury, "Putting knowledge to work", *Social Sciences*, 27 (April 1995), p. 2

[2] Henri Corbin define el Ta'wil como una "exégesis espiritual" que dramatiza "una *interpretatio mundi*, eso es un modo de comprehensión, una interpretación fundamental e inicial que excede y precede a toda percepción externa. Más bien, esta interpretación inicial hace posible y orienta a todas estas percepciones, porque comienza por *situar* el interpretante en un mundo, en el mundo que él interpreta para sí mismo." La imaginación activa, recurso clave para esa interpretación, se caracteriza por su capacidad "de producir imágenes/símbolos y de recombinar figuras para crear nuevas formas." (Henri Corbin, *Avicenna and the Visionary Recital*, New Jersey, Princeton University Press, 1990, pp. 33, 17, 351).

[3] La noción de la semiótica no-significante está desarrollada por Félix Guattari en *La révolution moléculaire* (Fontenay-sous-Bois, Editions Recherches, 1977), donde se insiste en la variedad de los sistemas codificantes y materiales de expresión y se afirma que el significado nunca depende sólo del lenguaje sino de las formaciones del poder social. La semiótica no-significante sería una de las posibles salidas del infierno de Donoso.

[4] El camino podría pasar por los estudios de la lateralidad cerebral, que revelan la asimetría de función de ambos hemisferios del cerebro, y en particular la relativa separación del procesamiento de la información verbal del de la visual: en ciertos casos, una persona es capaz de ordenar el campo visual y el discursivo de maneras divergentes —los "mismos" objetos componen espacios distintos. Ver S. Springer y G.Deutsch, *Left Brain, Right Brain*, New York, W.H.Freeman, 1989, especialmente el capítulo 12.

[5] Ver Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960. Las clasificaciones de la "enciclopedia china" podrían leerse como la propuesta de una episteme latinoamericana. Ver

también el Prefacio de M.Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

[6] Debo esta frase a Yolanda Salas de Lecuna

[7] Ver, por ejemplo, T.Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968.

[8] Ver Josef Bleicher, *Contemporary Hermeneutics*, London, Routledge, 1980, p.1.

[9] Ver James Clifford, *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

I. Teoría y análisis cultural

[1] F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, cap. XXIV.

[2] David Couzens Hoy, "Heidegger and the hermeneutic turn", en *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.173.

[3] *Id.* 171-172. Ver Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, séptima edición, pp. 182, 188.

[4] 'Los venenos' en *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964,p. 23.

[5] Se trata de la operación del círculo hermenéutico: "la interpretación debe operar ya dentro de lo que se comprende [. . .]Dentro del círculo se esconde una posibilidad positiva del conocimiento más primordial. [. . .] La matemática no es más rigurosa que la historiografía." *Sein und Zeit*, pp. 194-195.

[6] Ver los capítulos 2 y 3 de la Segunda Parte (Novelistas) y los capítulos 2 y 8 de la Tercera Parte (Poetas) de este libro.

[7] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, prólogo.

[8] *ThePrimacy of Perception*, Chicago, Northwestern University Press, 1964, p. 16. Publicado en francés en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 49 (dic. 1947), pp. 119-153.

[9] *The Primacy of Perception, p.* 21.

[10] *Ibidem.*

[11] Debo esta observación a Eric Mottram.

[12] Gadamer se apoya en Heidegger: 'Una interpretación nunca consiste en una aprehensión de algo que se nos presenta sin presuposiciones' (*Sein und Zeit*, pp.191-192) Es decir, para que exista un objeto de estudio, para que haya siquiera un objeto de atención, tiene que haber una pre-concepción. Heidegger cita el ejemplo de la interpretación textual: cuando se apela a lo que se supone está allí en el texto, como cuestión de sentido común, en realidad se trata 'del supuesto no discutido de la persona que ejerce la interpretación'. (*ibid.*)

[13] Ver Jorge Castañeda, *Utopia Unarmed: The Latin American Left After the Cold War*, New York, Vintage, 1994, capítulo 6.

[14] Ver Beatriz Sarlo, "¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo", *Punto de Vista*, XVI, N° 47, pp. 1-5.

[15] Ver D. Poole y G. Renique, "The New Chroniclers of Perú and their 'Shining Pathi of Peasant Rebellion", *Bulletin of Latin American Research*; 10, 1, 1991, pp. 133-191; G. Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, 1990, Parte V. El estudio de la cultura popular ofrecía, durante un tiempo, una alternativa. Pero, salvo notables excepciones (por ejemplo Monsiváis, Martín-Barbero), a la larga no se ha escapado de la degeneración de las instituciones.

[16] Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

[17] Raymond Williams, *The Long Revolution*, Londres, Hogarth Press, 1992 [1961], pp. 48-49.

[18] Gertrude Stein, "Composition as Explanation", en *Selected Writings*, New York, Vintage, 1972, p. 513.

[19] Stein, p. 515.

[20] J. Conrad, *Chance*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 347.

[21] Ver el capítulo 9 de la III Parte este libro.

[22] J.M. Arguedas, *Indios, mestizos y señores*, Lima, Editorial Horizonte, 1985, p. 152.

[23] J.M. Arguedas, *Obra Completa*, Lima, Ed. Horizonte, 1983, t.II, p. 196.

[24] G. Deleuze y F. Guattari, *What is Philosophy*, p. 7. Edición original: *Qu'est que c'est la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

[25] Tambores indígenas.

[26] *Indios, mestizos y señores*, p. 155.

[27] "[...]la universalidad podrá tardar quizá mucho". (*Obra completa*, t. II, p. 196).

[28] Frances Yates, *The Art of Memory*, London, Pimlico, 1994, especialmente capítulos 6 y 15.

[29] Tanto el campo gravitacional como el electromagnético o el quántico tienen esta característica.

[30] Eric Mottram, "The Documentation of American Studies", en *Essays by Eric Mottram and Philip Davies*, Londres, Polytechnic of Central London, 1978, p. 39. La referencia a Whitehead es al libro *Process and Reality* (New York, Free Press, 1979), donde la idea de campo se basa, sobre todo, en el espacio-tiempo de la relatividad einsteiniana.

[31] *Ibidem*, p. 38.

[32] Cesare Pavese, *El oficio del poeta*, Trad. Hugo Gola, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 30.

[33] Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, Polity Press, 1993, p. 6.

[34] *The Field of Cultural Production*, pp. 162-163.

[35] Josefina Ludmer, "Respuesta a *Travesía*", publicado en traducción inglesa en *Travesía*, 3, 1-2, pp. 286-289.

[36] T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1970, p. 8.

[37] *Ibidem*, pp. 16-17.

[38] John Cage, *Silence*, Londres, Marion Boyars, 1987, pp. 36, 46.

[39] *Ibidem*, p. 38.

[40] "Is an elite necessary?", entrevista de Frank Kermode con John Cage, *The Listener* , 6 nov. 1970, p. 619.

[41] G. Deleuze y C. Parnet, *Dialogues*, Londres,Athlone Press,1987,pp.96-97

[42] *Ibidem*. p. 93. Ver también *What is Philosophy*, capítulo 2.

[43] Paul Valéry, *Notas sobre poesía* (trad. Hugo Gola), México, Universidad Iberoamericana, 1994, p. 30.

[44] Tony Dunn subraya la necesidad de incluir en los estudios culturales las obras artísticas y no sólo los datos sociológicos o masmediáticos. Ver "En torno a la política de la cultura en Inglaterra", *Socialismo y Participación*, marzo 1986, pp. 97-112.

[45] *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 89.

[46] *What is Philosophy*, p. 38.

[47] *Ibidem*, p. 37.

[48] Allen Ginsberg, *Your Reason and Blake's System*, New York, Hanuman Books, 1992, pp. 22-23, 27.

[49] Emilio Adolfo Westphalen, *Otra imagen deleznable*, México, Fondo de Cultura Económica. 1980.

[50] El 7 de noviembre de 1995 hubo en King's College un Congreso con el título "The Culture of Future Conflict" (La cultura de los conflictos del futuro). El tema del Congreso era la posibilidad de predecir dónde surgirían las guerras futuras. Obviamente, en este caso, la palabra cultura se usaba para producir una estructura de seguridad —en todos los sentidos.

[51] Ver David Harris: *From Class Struggle to the Politics of Pleasure*, Routledge, Londres, 1992: también Jean Marie Domenach: "Si tout est culture, rien n'est culture". *Commentaire*, Paris, 12 (48), p. 709 (hiver 1989-90).

[52] Ver Mirko Lauer. "Modernity, a Foreign Body: Néstor García Canclini's *Culturas Híbridas*", *Travesía*, 1, 2 (1992), 125-133.

[53] Ver G. Deleuze. *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, 1990, Parte 5.

[54] Ver Patrick Brantlinger: *Crusoe's Footsteps: Cultural Studies in Britain and America*, Routledge. London. 1990, 1-33.

[55] Entre sus publicaciones más interesantes —a pesar del populismo que las marca— están los *Working Papers in Cultural Studies*, que en la primera fase nacían de proyectos colectivos. Es importante también mencionar Mass Observation, un proyecto de registro etnográfico que incluiría todos los comportamientos sociales, iniciado en los años 30.

[56] Sobre todo con el libro *Culture and Society 1780-1950*, London, Chatto and Windus, 1958.

[57] W.J. Morgan (comp.), *Raymond Williams: Politics, Education, Letters*, London, Macmillan, 1993, pp. 22-23.

[58] *The Long Revolution*, Londres, The Hogarth Press, 1992 [1961], p. 136

[59] *The Long Revolution*, p. 134.

[60] Esto lo demuestra Williams en un ensayo clave: "The Future of Cultural Studies", en *The Politics of Modernism*, Verso, London, 1989, pp.151-162.

[61] D.L. Dworkin, "Cultural Studies and the Crisis in British Radical Thought", en D.L. Dworkin, Comp., *Views Beyond the Border Country: Raymond Williams and Cultural Politics*, London, Routledge, 1993, p. 39.

[62] Ver *Culture and Society*, p. 314.

[63] *The Long Revolution*, p. 48.

[64] Ver Stuart Hall, "Culture, Community, Nation", *Cultural Studies*, 7: 3, pp. 349-363.

[65] Es de notar que la "structure of feeling" tiene semejanzas con la idea de "lo imaginario", aunque este último tiende a ser más complejo y menos unitario. Véase al respecto Carlos Altamirano: "Lo imaginario como campo de análisis histórico y cultural", *Punto de Vista*, N° 38, octubre 1990, pp.11-14. No obstante, el libro de C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société* (Paris, Seuil, 1975), presupone un campo excesivamente homogéneo, desde las perspectivas de las investigaciones actuales.

[66] Este tema es tratado más ampliamente en el capítulo que sigue.

[67] México, Grijalbo, 1990.

[68] Ver el debate sobre *Culturas híbridas* en *Travesía* 1, 2 (1992), pp. 124-170; y William Rowe y Vivian Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*, Londres, Verso, 1991, sobre todo la Introducción y las Conclusiones. [Traducción: *Memoria y modernidad: la cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo, 1993.]

[69] En una ponencia para el Congreso de LASA (Latin American Studies Association), 1991.

[70] Esta es una de las preguntas sobre los estudios culturales a las que han respondido Eric Mottram, Jean Franco, Gayatri Spivak, Josefina Ludmer, Julio Ortega, Néstor García Canclini y otros en la revista *Travesía* [ahora *Journal of Latin American Cultural Studies (Travesía)*], Londres, 1992.

[71] Como es sabido, a pesar de lo provisorio de las evaluaciones, Perú en los últimos años ha llegado a ser el país con mayor número de desaparición de personas.

[72] Billie Jean Isbell ha documentado el modo en que la violencia senderista y la violencia de Estado han producido una situación en que "there is no consensus on dates, no agreed-upon shared histories across communities. No construction of political explanations[...] As one man put it: 'We can't even protect the rights of our dead or our disappeared. We have no control over anything'." (B.J. Isbell, ponencia en el Congreso Textualidad en los Andes, Londres, Centre for Latin American Cultural Studies, 1991). ("No existe consenso sobre las fechas, no existen historias compartidas por las comunidades. No se construyen explicaciones políticas . . . Un hombre lo expresó así: 'Ni siquiera podemos proteger los derechos de nuestros muertos o desaparecidos. No tenemos control sobre nada'.").

[73] Esta idea fue expuesta por Catherine Boyle en una charla sobre los métodos para el estudio del teatro latinoamericano, en el Institute of Latin American Studies [Londres, 1990].

[74] Pedro Morandé, *Cultura y modernización en América Latina*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1987, pp. 95-96.

[75] María Cristina Mata et al., "Memoria y acción popular", en N. García Canclini (ed.): *Cultura transnacional y culturas populares*, Lima, Instituto para América Latina, 1988, p. 241.

[76] *Ibidem*, p. 242.

[77] La frase "mundo cultural" la utilizo en conexión con las propuestas de Merleau-Ponty sobre el hecho de que la conformación de las percepciones en campo perceptivo se apoya en un mundo cultural compartido. Ver *Fenomenología de la percepción*, capítulo 1.

[78] Beatriz Sarlo, "Menem, cinismo y exceso", *Revista de Crítica Cultural*, 2:3, p. 7; originalmente en *Punto de Vista*, XIII, N° 39 (diciembre 1990).

[79] *Ibidem*, pp. 2-8.

[80] Es notoria ya la afirmación de que los pobres no estan incluidos en el *American dream*, como declaró públicamente hace unos cuatro años un oficial de la Embajada Norteamericana en Londres.

[81] Ver Paul Virilio, *Logistique de la perception - guerre et cinéma 1*, Paris, Editions de l'Étoile, *Cahiers du cinéma*, 1984.

[82] Pedro Morandé, *Cultura y modernización en América Latina*, capítulos 5, 6, 10 y 11.

[83] Boulder, Westview Press, 1992.

[84] Hugo Gola, *Jugar con el fuego: Poemas 1956-1984*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 80-83.

[85] México, Siglo XXI, 1980.

[86] En *Alambres*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1987, pp. 51-63.

[87] La mejor formulación de estos argumentos es la de Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, 1987. Ver también Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz (Coordinadores), *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.

[88] Néstor García Canclini, "Escenas sin territorio: estética de las migraciones e identidades en transición", *Revista de Crítica Cultural*, 1:1, p. 10.

[89] "Escenas sin territorio", p. 9.

[90] *Ibidem*.

[91] G. Deleuze y F. Guattari, *L'Anti-Edipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 377. Ver también Capítulo III, Sección 10.

[92] Cuando digo "víctimas" hago referencia a la población, no a los miembros de la Fuerzas Armadas.

[93] Ver Nelson Manrique, "La década de la violencia", en *Márgenes*, III, 5-6, p. 165.

[94] *Ibidem*, p. 166.

[95] Han sido ya suficientemente documentados —por ejemplo por el mismo N. Manrique en el citado artículo— los intentos por impedir que la población campesina participe en el mercado, así como también la sistemática destrucción de instalaciones tecnológicas modernas.

[96] Este tiempo de convulsiones ha sido ampliamente documentado en las últimas novelas de José María Arguedas o en los trabajos historiográficos de Alberto Flores Galindo (ver, por ejemplo, *Buscando un Inca, Identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa, 1986, pp. 371-372).

[97] Ver Jesús Martín-Barbero, *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, Gustavo Gili, México, s/f [1988?], pp. 33-34.

[98] Ver Patrick Brantlinger, *Crusoe's Footsteps*.

[99] Ver David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, México, Siglo XXI, 1982, p. 98.

[100] *Ibidem*, p. 105.

[101] *Ibidem*, p. 12.

[102] Ver Josefina Ludmer: *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 236.

[103] "Política y violencia en el Perú", Conferencia en el Institute of Latin American Studies, Londres, 9 de mayo de 1990.

[104] "Garcilaso Inca de la Vega: El escritor en busca de una patria", ponencia para el Congreso Internacional *Los mundos de Garcilaso*, Madrid, abril 1990.

[105] Rodrigo Montoya, "El socialismo mágico es posible", *Nariz del diablo* (Quito), 14, diciembre 1989.

[106] Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*, La Habana, 1986, p. 322.

[107] Rodrigo Montoya y Luis Enrique López (Compiladores) *¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el altiplano*, Mosca Azul, Lima [Puno, Universidad Nacional del Altiplano], 1987.

[108] *Ibidem*, p. 80.

[109] Ver la idea de la utopía andina en los libros de Flores Galindo (ya citado) y de Manuel Burga (*Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1988).

[110] Ver Rodrigo Montoya, *De la utopía andina al socialismo mágico*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995.

[111] Debo estos datos a Nelson Manrique.

[112] Ver Juan Ansión (comp.), *Pistacos, der verdugos a sacaojos*, Lima, Tarea, 1989.

[113] Esta fue la actitud de Nelson Manrique.

[114] Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 43.

[115] Nos referimos a *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*, Lima, Editorial Horizonte, 1992 y a *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas, desde la conquista hasta comienzos del siglo XX*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

[116] Por ejemplo, Gordon Botherston, *Book of the Fourth World, Reading the Native Americas Through their Literature*, New York, Cambridge University Press, 1992. [Una versión traducida será publicada por Fondo de Cultura Económica, México].

[117] En un ensayo reciente, Lienhard propone que el término diglosia, originariamente utilizado por los lingüistas, ofrece un poder analítico superior al del "mestizaje", dado que se refiere a los procesos comunicativos disimétricos en los que predomina una lengua, o una versión de ella, sobre otra. Allí también extiende la noción de la diglosia para abarcar la diglosia cultural, condición que incluiría la relación entre los medios masivos y las culturas marginadas. Ver Martín Lienhard, "Sociedades heterogéneas y 'diglosia' cultural en América Latina", en Birgit Scharlau (comp.), Lateinamerika

denken: Kulturtheoretische Grezgange Zwischen Moderne und Postmoderne, Tubingen, Gunter Narr Verlag. 1994.

[118] *La voz y su huella*, pp. 121-126.

[119] *La voz y su huella*, p. 113.

[120] *Ibidem*, p. 43.

[121] *Ibidem*, p. 41.

[122] *Ibidem*, p. 48.

[123] Ver Denise Arnold y Juan de Dios Yapita, *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales*, La Paz. Hisbol, 1992.

[124] *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*, p. xxiii.

[125] *Ibidem*, p. xx.

[126] *La voz y su huella*, p. 126.

[127] *Ibidem*, p. 18.

II. Novelistas

[1] *La República*, 5 de septiembre de 1987, p. 16.

[2] Ángel Rama/ Mario Vargas Llosa: *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Corregidor/Marcha, 1973.

[3] *Ibidem*, pp. 8-11 y 35-36.

[4] Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, Barcelona, 1986, I, p. 282.

[5] *Ibidem*, p. 324.

[6] Habría que reconocer el extenso uso de un discurso católico por Roberto Fernández Retamar, para mencionar un ejemplo.

[7] *Contra viento y marea*, I, p. 324.

[8] Al respecto puede consultarse la entrevista que Paul Rabinow realizara a Michel Foucault en P. Rabinow (ed.): *The Foucault Reader*, Harmondsworth, Penguin Books, 1986.

[9] *Contra viento y marea*, II, p. 150.

[10] P. Rabinow, *op.cit.*, p.382. Esa capacidad para imponer el polemicismo no se disminuye. Ver, por ejemplo, la respuesta de Juan Goytisolo a un artículo de Vargas Llosa sobre la guerra de Bosnia. Lo interesante es la medida en que aquél queda atrapado en la guerra de posiciones, nada aclaratoria, que prefiere Vargas Llosa: en esta guerra se alinean los valores como grandes bloques opacos. Ver Mario Vargas Llosa, "La ficción y la guerra", *La Nación*, 9 de julio de 1995, Sección 7, pp. 1-2; Juan Goytisolo, "Elogio en el desacuerdo", *La Nación*, 23 de julio de 1995, Sección 7, pp. 1-2. Agradezco a Claudio Canaparo el haberme llamado la atención sobre estos artículos.

[11] Ver James Dunkerley: "Mario Vargas Llosa: Parables and Deceits", *New Left Review*, 162 (1987), pp.112-123.

[12] Howard Barker, conferencia en la Universidad de Londres, 10 de diciembre de 1988.

[13] Ver Philip Corrigan y Derek Sayer, *The Great Arch*, Oxford, Blackwell,

1985; David Musselwhite, *Partings Welded Together*, London, Methuan, 1987, p.11.

[14] *Contra viento y marea*, I, pp. 335-336.

[15] *Ibidem*, p. 341.

[16] Lima, s/f [1983?]

[17] *La República*, 21 enero de 1984, p. 11.

[18] Debo esta sugerencia a Peter Gose.

[19] *Contra viento y marea*, II, p. 212.

[20] "Vargas Llosa: los límites de la imaginación no liberal", *La República*, 15 de abril de 1984, p. 30.

[21] "La utopía arcaica", *Co-textes* (Montpellier), 4, pp. 24-63.

[22] "Vargas Llosa: los límites de la imaginación no liberal", p. 27.

[23] Por cierto, el autoritarismo de Sendero Luminoso opinó así también.

[24] Agradezco a Tony Dunn por esta sugerencia.

[25] Hernando de Soto, *El otro sendero*, Bogotá, La Oveja Negra, 1987, p. 317.

[26] *Ibidem*, p. xxvi.

[27] *Contra viento y marea*, II, pp. 434-435.

[28] C.B. Macpherson, *Possessive Individualism*, Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 255-256.

[29] *Possessive Individualism*, p. 261.

[30] *Contra viento y marea*, II, pp. 314-315, 320-321.

[31] "José María Arguedas descubre al indio auténtico". *Visión del Perú*, I, (agosto 1964), pp. 3-7.

[32] "Los ríos profundos", *Casa de las Américas*, 6, 35 (marzo-abril 1960, pp. 105-109), reproducido, con el título "Ensoñación y magia en José María Arguedas", como introducción a varias ediciones de *Los ríos profundos*.

[33] Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz* (Edición crítica), México, 1981, pp. xvii-xx.

[34] *José María Arguedas, entre sapos y halcones*, Madrid, 1978, p. 26.

[35] "La utopía arcaica", p. 26.

[36] *Ibidem*, p. 52.

[37] *Ibidem*, p. 54; *Contra viento y marea*, II, p. 230.

[38] *Contra viento y marea*, II, 181-183.

[39] Ver *Gabriel García Márquez y la problemática de la novela*, pp. 33-35.

[40] *Historia de Mayta*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 92.

[41] Ver *Historia de Mayta*, p. 91.

[42] *El hablador*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 34.

[43] Ver pp. 135, 137 por ejemplo.

[44] Ver G. Martin, "Mario Vargas Llosa: Errant Knight of the Liberal Imagination", en J. King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A survey*, London, 1987, pp. 205-233.

[45] *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 101.

[46] *Ibidem*, pp. 170 y ss.

[47] "Angel del infierno", *La Nación*, 11 diciembre 1994, sección 7, pp. 1-2

[48] Ver el capítulo "La guerra y los estudios culturales" en la Primera Parte de este libro.

[49] "El Perú en llamas", *El País*, 10 de marzo de 1991, p. 12.

[50] *Lituma en los Andes*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 104.

[51] Vea, por ejemplo, lo siguiente: "Nosotros vivimos en América, en la Argentina, en esta ciudad. Es un sábado del mes de marzo del año mil novecientos sesenta y uno: ése es el terreno real donde deben comenzar todas las preguntas y todas las investigaciones." (Juan José Saer, "El rastro del águila", en *La vuelta completa*, Rosario, C.C.Vigil, 1966).

[52] La actitud idealizante respecto al sonido es "desconstruida" por Roa en *Yo el Supremo* con la expresión "son-ido'".

[53] Walter Ong, *Orality and Literacy*, London, Methuen, 1982, p. 72. La traducción castellana de Angélica Scherp fue publicada por el Fondo de Cultura Económica (México) en 1987.

[54] Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp. 68, 72, 80-90.

[55] Ver Augusto Roa Bastos, *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 261-262.

[56] *Orality and Literacy*, p. 31.

[57] G. Deleuze y F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, pp. 239, 240, 242. Ver también *Mille Plateaux*, Capítulo 5, en que se clasifican los regímenes de signos. En el presente caso se trata del régimen presignificante y el significante. Una de las mejores exposiciones de los distintos regímenes semióticos es la novela de J.M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

[58] M.Heidegger, *Early Greek Thinking*, N. York, Harper & Row, 1975, p. 77.

[59] Utilizando la noción derrideana de la archi-escritura llegaríamos al mismo punto, pero quizás con menos claridad.

[60] J. Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1961, p. 586.

[61] M. Heidegger, *op. cit.*, pp. 26, 29.

[62] E. Havelock, *Preface to Plato*, London, Harvard University Press, 1982, p. 190.

[63] *El baldío*, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 66.

[64] Las referencias son a la edición de 1976 (Buenos Aires, Losada).

[65] Nótese, en contraste, la manera en que R. Gallegos, en el párrafo 7° de *Doña Bárbara*, recurre a la palabra "espíritu".

[66] Ver por ejemplo "Baila la naranja" (*Sonetos a Orfeo*, I, 15), o el ensayo "El sonido".

[67] "Arguedas: Música, conocimiento y transformación social", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIII, 25 (1987), 97-107, p. 101.

[68] Goody, curiosamente, no reconoce como grafismo el uso de las manos para contar (ver el capítulo 2); una de las muchas maneras en que produce un binarismo simétrico de la oralidad y la escritua.

[69] *The Domestication of the Savage Mind*, p. 104.

[70] George R. Mc Murray, *José Donoso*, New York, Twayne, 1979, p.23.

[71] Véase Hernán Vidal, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Barcelona, Aubí, 1972; Silvia Martínez Dacosta, *Dos ensayos literarios: Barrios y Donoso*, Miami, Universal,1976; Gloria Durán, "La dialéctica del chacal y el

Imbunche", *Revista Iberoamericana*, 95 (1976), 251-57; Isis Quinteros, *José Donoso: una insurrección contra la realidad*, Madrid, Hispanova, 1978; George Mc Murray, *José Donoso*, New York, Twayne, 1979; Pamela Bacarisse, "*El obsceno pájaro de la noche:* A Willed Process of Evasion", *Forum for Modern Languages Studies,* 15 (1979), p. 11.

[72] Antonio Cornejo Polar, *José Donoso: la destrucción de un mundo*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 11.

[73] Hugo Achúgar, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979, p. 288.

[74] Bacarisse, *"El obsceno pájaro"*, pp. 123, 125; véase también pp. 117-18.

[75] H. Vidal, "Narrativa del 'boom'", *Arte, Sociedad, Ideología,* 2 (1977), p. 23.

[76] Theodor W. Adorno, "Psychology and Sociology", *New Left Review,* 47 (1968), p. 81; véase asimismo p. 80.

[77] Véase S. Freud, Standard Edition, XIV, 94; XVI, 417, 473: Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*, New York, Norton, 1978, p. 36. Las referencias a Freud son tomadas de la Standard Edition.

[78] Robert Graves, *The Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin, 1975, I, 287, 84-85.

[79] Todas las referencias pertenecen a la quinta edición (Barcelona, Seix Barral, 1977).

[80] El uso que Donoso hace del espejo hace alusión inevitablemente al estadio del espejo de Lacan, que incluye la estatua y el cuerpo fragmentado como opuestos en la imagen proyectada del yo. En el capítulo 17 de *System and Structure* (Londres, Tavistock, 1972), Anthony Wilden sostiene que la alienación y violencia que Lacan considera estructurales en la constitución del yo son características de la sociedad capitalista. En este sentido, Lacan no brinda — al igual que Freud— una racionalidad en la cual el texto de Donoso pueda ser ajustado.

[81] Freud, XVIII, p. 101; XI, p. 199.

[82] Norman O. Brown, *Love's Body*, New York, Viking, 1966, p. 193.

[83] T. Adorno, "Psychology and Sociology", p. 80; William Burroughs, en *Exterminator,* London, Marion Boyars, 1974, p. 24, denomina al inconsciente freudiano "this virus this ancient parasite" (este virus este antiguo parásito)

[84] Igor Caruso, *Psicoanálisis para la persona*, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp. 137-38.

[85] Para un estudio sobre el motivo canibalístico en *El obsceno pájaro* y en *Casa de campo,* véase William Rowe, "Donoso and Cannibalism", *Bananas,* 15 (1979), 34-35, 39.

[86] Freud, XIV, pp. 249-50; también Marvin Harris, *Cannibals and Kings* (London, 1978).

[87] *Revista Iberoamericana,* 76-77 (1971), p. 523.

[88] Freud, XVI, p. 422

[89] Ver *Civilization and its Discontents* de Freud (t. XXI)

[90] Soy deudor, en este particular, de un ensayo inédito de Juan Ramón Duchesne.

[91] Karl Marx, *Grundrisse,* Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 162.

[1] Las citas entre paréntesis pertenecen a Américo Ferrari (coord.). *César Vallejo. Obra poética: edición crítica,* Madrid, Colección Archivos, 1988.

[2] César Vallejo: *An Anthology of his Poetry,* Oxford, Pergamon, 1970, p. 63.

[3] Jean Franco, *César Vallejo: the Dialectis of Poetry and Silence,* Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 182.

[4] O, posiblemente, la mosca connota la mosca azul andina, de fuerte inversión simbólica. Si fuera así, reforzaría, aunque desde otro extremo, la distancia que toma el poema frente a la definición del lenguaje como voz significante.

[5] Ver Jean Franco, especialmente pp. 216-218.

[6] Ver *Mille Plateaux,* especialmente el capítulo 6.

[7] Las citas entre paréntesis pertenecen a Américo Ferrari (coord.). *César Vallejo. Obra poética: edición crítica.*

[8] En los versos 26, 61, 84, por ejemplo.

[9] Lars Gustafsson, *Muerte de un apicultor,* Barcelona, Muchnick, 1986.

[10] Una de las mejores discusiones sobre la vanguardia se encuentra en el libro de Eduardo Milán, *Una cierta mirada,* México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

[11] Entre ellas están no sólo la racionalización sino también la paranoia y la neurosis, pero ese es otro tema y merece un tratamiento aparte.

[12] T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", en J. Hayward, ed., *Selected Prose,* Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 23.

[13] Término usado por Antonio Cornejo Polar, siguiendo a José Carlos Mariátegui. Ver "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 7, 1978.

[14] Andrew Sims, *Symptoms of the Mind: and introduction to descriptive psychopathology,* Londres, Ballière and Tindall, 1988, pp.214-220.

[15] Sims, p. 220.

[16] Números de página y de línea tomados (los últimos precedidos por I o II según convenga) de Américo Ferrari (comp.). *César Vallejo Obra poética, edición crítica.*

[17] La frase pertenece a Alfred Korzybski. Ver "The role of language in the preceptual processes", en *Perception: An Approach to Personality,* New York, Ronald Press, 1951, p. 198.

[18] Sims, p. 216

[19] Sims, ibid. La categoría de "Psychogenic Pain" fue dejada de lado con posterioridad por la American Psychiatric Association, dados los "relativamente pocos casos de dolor, en los cuales la etiología es clara y únicamente psicológica" (es decir, interna). Ver M.D. Good et al. *Pain as human experience: an anthropological perspective,* Berkeley, University of California Press, 1992, p. 4. El término original es: "hypocondriacal neurosis".

[20] Sims, p. 216.

[21] Para una idea sobre estas "brechas", ver Jean Franco, *Plotting Women:*

Gender and Representation in Mexico, New York, Columbia University Press, 1989, pp. xii, xxiii.

[22] Gilbert Ryle, *The Concept of Mind,* Harmonsworth, Penguin, 1963. Ver, por ejemplo, pp. 95-103.

[23] Gonzalo Portocarrero, "El silencio, la queja y la acción: Respuestas al sufrimiento en la cultura peruana", en Carlos Iván Degregori et al., *Tiempos de ira y amor.* Lima, Desco, 1990, pp.229-230.

[24] Portocarrero, pp.238-239.

[25] Portocarrero, p.242.

[26] Traducción de J.M. Arguedas en *Poesía quechua*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 22.

[27] José María Arguedas, "El dolor cósmico en la poesía quechua", *Idea,* 12, 48-49, 1961, pp. 1-2.

[28] Ver Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes,* La Habana, 1986, p. 294, y el uso de la palabra que se emplea para denominar la crucifixión —*chakatay*— en el texto sobre un ciclo actual de danzas guerreras quechua, tratado en William Rowe, "Dimensiones históricas de la poesía quechua: el caso de las Danzas Guerreras de Toqroyoq y su relación con la producción poética andina", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 19, 37 (1993), pp. 41-62.

[29] Lucy Nuñez Rebaza, *Los dansaq*, Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, s/f [1990?], p. 39.

[30] Rodrigo, Edwin y Luis Montoya, *La sangre de los cerros,* Lima, Mosca Azul, 1987, pp. 464-465. Esta traducción de los hermanos Montoya es seguida por una nota que dice "Wayno mestizo antiguo y anónimo de la tradición ayacuchana, Provincia de Lucanas, Depto. de Ayacucho."

[31] Para una caracterización cósmica del dolor al que alude el poema "Voy a hablar de la esperanza", ver Ricardo González Vigil, ed., *César Vallejo: obras completas, tomo I, obra poética,* Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p.466.

[32] Félix Guattari, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, Harmondsworth, Penguin, 1984, p.76. Para una discusión de la semiótica no y a-significativa y su conexión con los "flujos cósmicos", ver pp. 74-76 y 98.

[33] Korsybski, p.174. En el original: "semantic illness".

[34] Ver William Rowe y Vivian Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America,* Londres, Verso, 1991, p.72.

[35] En su ensayo "Violencia e imaginario social en el Perú contemporáneo", incluido en Degregori et al., pp.58-59, Nelson Manrique da un ejemplo de cómo en un tiempo de colapso crítico de las promesas de la modernidad (progreso e integración), la imaginación popular utiliza una figura de las relaciones sociales coloniales, el vampiresco *pishtaku/sacaojos* como diagnóstico de lo que está pasando realmente por debajo de los discursos oficiales de la modernidad.

[36] Y producción capitalista y no-capitalista en su novela *El tungsteno.*

[37] Madrid, Ediciones del Tapir, 1992. Quisiera agradecer a Arthur Terry por haberme llamado la atención sobre este libro.

[38] Rodríguez Padrón, pp. 13-14.

[39] Todas las referencias entre paréntesis pertenecen a *Otra imagen deleznable,* México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

[40] A. Tamayo Vargas, *Literatura peruana,* II, José Godard, Lima, s/f., pp. 1034-1035.

[41] *Ibidem*, p. 1036.

[42] Hay una tradición peruana que puede trazarse desde Mariátegui hasta Gustavo Gutiérrez y otros, pasando por Vallejo y Arguedas, en la que lo político incluye una apertura a la experiencia religiosa y una amplia escala de reacciones/respuestas emocionales.

[43] Américo Ferrari, *Los sonidos del silencio,* Lima, Mosca Azul, 1990, p. 75.

[44] El juego de palabras es deliberado: Westphalen-poeta es lo que nuestras sociedades darwinistas llamarían un "enclenque", "débil".

[45] Cornelius Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge, Polity press, 1987, pp. 127,129,130.

[46] El supuesto es aquí que el mismo imaginario puede atravesar creencias políticas diferentes.

[47] Ver Carlos Altamirano, "Lo imaginario como campo de análisis histórico y social", *Punto de Vista*, XIII, N° 38 (Octubre 1990), pp. 11-14.

[48] *The Complete French Poems of Rainer Maria Rilke*, Saint Paul, Graywolf Press, 1986, p. 4. Ver también, R.M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*, 2,6

[49] Ver "Linguistics and Poetics", en T.A. Sebeok (comp.), *Style in Language*, New York, 1960.

[50] Sobre el martirologio en el Partido Aprista, ver Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, Lima, Ediciones Rikchay Perú, s/f [1992?], p. 202. En un discurso pronunciado en el Teatro Popular de Trujillo en el 1933, dijo Víctor Raúl Haya de la Torre: "Nosotros hemos de ser siempre portadores de ese espíritu fuerte e inflamado de los que tienen el ansia de crear algo grande. ¿Y cómo no hemos de crear algo grande, si todos sentimos sobre nuestras espaldas la cruz que ha de redimir al Perú de sus pasados?"

[51] José de la Riva Agüero en José Ignacio López Soria, Ed., *El pensamiento fascista*, Lima, Mosca Azul, 1981, pp. 66, 52.

[52] Ver Jeffrey Klaiber, *Religion and Revolution in Peru*, Notre Dame and London, University of Notre Dame Press, 1977, pp. 147-151.

[53] Jorge Eduardo Eielson, en *Creación y Crítica: Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen*, 20 (agosto 1977); pp. 21-22.

[54] James Higgins, por ejemplo, está a favor de una lectura tal del libro vanguardista *Trilce*, de César Vallejo. Ver *The Poet in Peru,* Liverpool, Francis Cairns, 1982, p.111.

[55] Ver por ejemplo "Ottava ripresa", Martín Adán,*Obra poética*, Lima, Intituto Nacional de Cultura, 1971, p.41. Adán rechaza el surrealismo de un modo más frontal que Westphalen.

[56] Por ejemplo Neruda, después de anhelar "una absorción puramente física del mundo", volvió, en los años treinta, a las metáforas heredadas.

[57] Fragmentos del *Diario del Infierno* (1925).

[58] Todas las citas son del tercer tomo de *En el aura del sauce*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1970.

[59] Edith Grossman, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, New York, New York University Press, 1975, p. 92.

[60] La numeración entre paréntesis corresponden a las páginas del original: *Obra gruesa,* Editorial Universitaria, Santiago, 1969.

[61] Ver el Prólogo a Julio Ortega (comp.), *Nicanor Parra: Poemas para combatir la calvicie*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 7-10.

[62] Césare Pavese, "Estado de gracia", en *El oficio de poeta*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 64-69.

[63] Mario Benedetti, "Nicanor Parra, o el artefacto con laureles", en Alfonso Calderón (comp.), *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago, Editorial Universitaria, 1970, pp. 295-311.

[64] Ver John Shotter, *Conversational Realities*, Londres, Sage, 1993, pp. 2, 8, 89.

[65] Ortega, p. 7.

[66] Harvey Sacks, "On doing 'being ordinary', en J. Atkinson y J. Heritage (comps.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 413-427.

[67] Sacks, p. 418.

[68] Leónidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago, Editorial Universitaria, 1972, p. 170.

[69] Pablo Neruda, *Canto general*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 26.

[70] Eduardo Milán, *Una cierta mirada*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981, pp. 40, 72.

[71] Martin Lienhard, *La voz y su huella*, p. 48.

[72] Declara Parra en la entrevista con Mario Benedetti: "Yo he ejercido siempre la poesía como inmersión en las profundidades del yo. Este yo no es el yo individual, sino el yo colectivo, naturalmente. El yo de que se habla en *Obra gruesa* es un yo difuso, en último término el yo de la especie [...] No es el yo lírico [...] es un yo psicológico de varios pisos." (M. Benedetti, p. 301)

[73] Morales pp. 192-193.

[74] Morales, p. 193.

[75] T. Adorno, *Mínima Moralia*, Londres, New Left Books, 1978, p. 230.

[76] Michel Serres propone que los ángeles son canales de la comunicación y, en la edad moderna, figuraciones más apropiadas que Hermes de la fenomenología de la comunicación. Ver *La légende des anges*, Paris, Flammarion, 1993.

[77] Ver "Raúl Zurita: lenguaje, delirio y la herida social", en esta Parte.

[78] Pp. 156-157.

[79] Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1973 [1953], p. 64.

[80] R. Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad*, Santiago, CENECA, 1983,p. 8.

[81] Ver el capítulo 3 de la Primera Parte de este libro.

[82] Sobre lo simbólico en tanto histórico más que inherente al lenguaje, ver Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, Polity Press, 1993.

[83] Morales, p. 211.

[84] Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, p. 10.

[85] Morales, p. 213.

[86] Morales, p. 212.

[87] G. Spencer Brown, *Laws of Form*, Londres, Allen and Unwin, 1969.

[88] *Ibidem.*

[89] *Chistes parra desorientar a la policía/poesía*, Madrid, Visor, 1989.

[90] "Introduction à l'analyse structural des récits". *Communications* 8, 1966.

[91] Roland Forgues, *Las poetas se desnudan*, Lima, Ediciones del Quijote, 1991, p. 14.

[92] Forgues, p. 252.

[93] Forgues, pp. 147-148.

[94] Forgues, p. 150.

[95] Forgues, p. 158.

[96] Elizabeth Vargas, *Identidad femenina: cuestionando y construyendo estereotipos*, Lima, Desco, 1991, p. 20.

[97] Forgues, p. 158.

[98] Ver Virginia Vargas, *El aporte de la rebeldía de las mujeres*. Lima, Editorial Flora Tristán, 1989, pp. 19-20.

[99] Virginia Vargas, p. 21.

[100] Elizabeth Vargas, p. 21.

[101] Francine Masiello et. al., *Women, Culture and Politics in Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. vii. Ver también los comentarios de Catherine Boyle en *Bulletin of Latin American Research*. t. 13, no. 2, pp. 235-236.

[102] *Women, Culture and Politics in Latin America*, pp. 1-2.

[103] Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, Londres, Routledge, 1985, p. 108.

[104] Ver Moi, *Sexual/Textual Politics*, pp. 161-165.

[105] Toril Moi, *The Kristeva Reader*, Oxford, Blackwell, 1986.

[106] *Mille Plateaux*, capítulo 6.

[107] HD, *Notes on Thought and Vision*, Londres, Peter Owen, 1988, pp.18-20.

[108] Georges Bataille, *L'expérience intérieur*, Primera Parte, II y III.

[109] J. Shotter, en *Conversational Realities: Constructing Life Through Language* (Londres, Sage, 1993, p. 7) afirma le necesidad de preguntarnos acerca de "the poetic and rhetorical, the social and historical, the pluralistic, as well as the responsive and sensuous aspects of language use".

[110] Ver P. Berger y T. Luckman, *The Social Construction of Reality*, Harmondsworth, Penguin, 1991, pp. 26-28.

[111] Lima, Cuadernos del Hipocampo, 1981. En adelante, N.

[112] Carmen Ollé, "Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?", *Márgenes*, VII, 12 (1994), p. 13.

[113] *Ibidem.*

[114] HD, *Notes on Thought and Vision*, Londres, Peter Owen, 1988, pp.20, 21.

[115] Ver Luisa Valenzuela, "La mala palabra", *Revista Iberoamericana*, LI, 132-133, pp. 489-491.

[116] Lima, Ediciones Flora Tristán, 1992. En adelante PQ.

[117] "Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?", pp. 11-14.

[118] Rodolfo Hinostroza, *Aprendizaje de limpieza*, Lima, Mosca Azul. 1978.

[119] James Higgins, *The Poet in Peru*, Liverpool, Francis Cairns, 1982, p. 149; véanse también pp. 1, 147, 153.

[120] Edmundo Bendezú, *La poética de Martín Adán*, Lima, Villanueva, 1969, p. 140; véanse también pp. 133-141.

[121] Herman Melville, *Moby-Dick*, New York, Norton, 1967 [1851], p. 290.

[122] Entrevista con Raúl Zurita en Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago, Pehuén, 1990, p. 230.

[123] Raúl Zurita, *Canto a su amor desaparecido*, Santiago, Editorial Universitaria, 1987, p. 13. En adelante, C.

[124] Ver *Novelistas*, "La oralidad y las trazas visuales: *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos", en este libro.

[125] *Canto General*, Losada, Buenos Aires, 1953, p. 10.

[126] Piña, p. 221.

[127] *Ibidem*.

[128] Raúl Zurita, *Anteparaíso*, Madrid, Visor, 1991, p. 59.

[129] Citado en *Anteparaíso* como palabras de Diamela Eltit.

[130] Piña, p. 227.

[131] *Anteparaíso*, p. 98.

[132] J.J. Brunner, *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, 1988, p. 94.

[133] Brunner, p. 75.

[134] Raúl Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad*, pp. 4-8.

[135] *Literatura, lenguaje y sociedad*, p. 15.

[136] *Ibidem*, p. 6.

[137] *Ibidem*, p. 21.

[138] *Ibidem*, pp. 21-22.

[139] Ver Margo Glantz, "Nakedness as Shipwreck: Alvar Nuñez Cabeza de Vaca", *Travesia*, 1,2, pp. 86-112 y J. Kraniauskas, "Cabeza de Vaca", *Travesia* 1,2, pp. 113-122.

[140] Ver Frank Graziano, *Divine Violence: Spactacle, Psychosexuality and Radical Christianity in the Argentine 'Dirty War'*, Boulder, Westview Press, 1992.

[141] Raúl Zurita, *Anteparaíso*, Madrid, Visor, 1991. La numeración romana en minúscula se transcribe del original.

[142] Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, p. 133.

[143] P. Corrigan and D. Sayer, *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*, Oxford, Blackwell, 1985, pp. 142-143.

[144] Corrigan and Sayer, p. 4.

[145] Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago, Pehuén, 1990, p. 229.

[146] Piña, pp. 223, 219.

[147] Charles Olson, "The Chain of Memory is Resurrection", *Sulphur*, 25, pp. 4-9.

[148] Santiago, Editorial Universitaria, 1994.

[149] Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1987 [1940], p. 119.

[150] Piña, p. 222.

[151] Piña, p. 230.

[152] Raúl Zurita, *Purgatorio*, Santiago, Editorial Universitaria, 1979, p. 30. En adelante, P.

[153] Alan Pauls, "Languages at War", *Travesia*, 2,1, pp. 115-128.

[154] Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, p. 133.

[155] M. Heidegger, *Early Greek Thinking*. New York, Harper and Row, 1984, p. 122.

[156] Gilles Deleuze, *Kant's Critical Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 18, 49.

[157] S. Jackson, "The Union of Mathematics and Poetry in the *Purgatorio* of Raúl Zurita", en Raúl Zurita, *Purgatorio* (traducido por Jeremy Jacobson), Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1985.

[158] Piña, p. 215.

[159] Ver J. y D. Rothenberg, *Symposium of the Whole*. Berkeley, University of California Press. 1983.

[160] J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, London, Tavistock, 1980, p. 334.

[161] M. Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*. Londres, Routledge, 1989, pp. xiv-xv.

[162] Antonin Artaud, *Selected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 60.

[163] F. Lafuente, "Anteparaíso: la poética del mito", en Raúl Zurita, *Anteparaíso*, Madrid, Visor, pp. 13-21.

[164] R. Cánovas, "Zurita chilensis: nuestro dolor, nuestra esperanza", en Radrigan (comp.), *Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago, FLACSO, 1986, p. 85.

[165] C. Foxley. "Raúl Zurita y la propuesta autorreflexiva de Anteparaíso", en R. Yamal (comp.), *La poesia chilena actual y la crítica*, Concepción, Lar, 1988.

[166] N. Richard, *Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973 (Art and Text, 21)*, Melbourne. 1986, p. 82.

[167] Richard, pp. 57-60, 63.

[168] Richard, p. 78.

[169] Richard, p. 62.

[170] Richard, p. 61.

[171] Richard, p. 78.

[172] Ver Eduardo Milán, *Una cierta mirada*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, pp. 14, 16, 169 y 199.

[173] Richard, pp. 66, 68-69.

[174] Richard, p. 73.

[175] Pedro Morandé, *Cultura y modernización en América Latina*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1987, p. 150.

[176] Morandé, p. 150.

[177] Pablo Neruda, *Canto general*, Buenos Aires, Losada, 1955, p. 34.

[178] Ver William Empson, *The Structure of Complex Words*, Londres, The Hogarth Press, 1985, cap. 4.

[179] Beatriz Sarlo, "¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo", *Punto de Vista,* XVI, N° 47, Diciembre 1993, p.1.

[180] Esta es la caracterización que hace Raúl Zurita de la década que sigue al golpe de 1973. Ver "Literatura, lenguaje y sociedad", Santiago, Ceneca, 1983

[181] *La Tirana,* Santiago, Ediciones Tempus Tacendi, 1983. En adelante: LT.

[182] *Los Sea Harrier*, Santiago, Galería Plástica Nueva/ Morgan Impresores, 1993. En lo sucesivo: SH.

[183] *Bring Me the Head of Alfredo García,* Sam Peckinpah, US. 1974.

[184] "Literatura, lenguaje y sociedad", pp. 21-22.

[185] Michel Serres traza un ejemplo de ello en su libro *La légende des anges* (La leyenda de los ángeles): propone que la comunicación global actual se prefigura en los relatos e imágenes de los ángeles.

[186] *The Wild Bunch,* Sam Peckinpah, US, 1968.

[187] Santiago, Editorial Universitaria, 1994. En adelante: VN

[188] *La vida nueva*, Santiago, Editorial Universitaria, 1994. En adelante: VN. Una fotografía aérea de la frase "ni pena ni miedo" aparece en las páginas 520-521.

[189] Villa miseria, barriada.

[190] Las siglas SP se refieren a *Selección de poemas*, Temuco, Universidad de la Frontera, 1990.

[191] "Lugar de permisión primera". En el poema "Often I am permitted to return to a meadow", en *The Opening of the Field*, New York, New Directions, 1966, p. 7.

Índice

Prólogo ..13

Introducción ..17

I. Teoría y análisis cultural ..23
1. Marco, campo, paradigma **..23**
2. Desde Raymond Williams hacia un posible paradigma de los estudios culturales latinoamericanos **..36**
3. La guerra y los estudios culturales **..46**
4. La hermenéutica diglósica en los trabajos de Martín Lienhard **..59**

II. Novelistas ..65
1. Vargas Llosa y el lugar de enunciación autoritario **..65**
2. La oralidad y las trazas visuales: *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos **..78**
3. José Donoso: Antropofagia y la interpretación psico-analítica **..85**

III. Poetas ..99
1. César Vallejo: entre el silencio de la poesía y el silencio de los críticos **..99**
2. César Vallejo: el dolor como forma de expresión **..105**
3. César Vallejo: El dolor como signo cultural **..112**
4. E.A. Westphalen: la inteligencia poética y el imaginario social **..124**
5. Aproximación a una lectura de Juan L Ortiz **..141**
6. Hacia el poema como ameba: *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra **..145**
7. Carmen Ollé: mirar y oír **..171**
8. El espacio americano en la poesía de Raúl Zurita **..189**
9. Raúl Zurita: Lenguaje, delirio y la herida social **..201**
10. Problemas con el Milenio: Maquieira y Zurita **..225**

Notas ..231

Se terminó de imprimir en el mes de marzo de 1996
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset
Viel 1444 - Capital Federal